ИСКУССТВО КИНО

№7/8 **2019** www.kinoart.ru

7/8

КАННЫ-2019_**85–203**
АЛЕН ДЕЛОН_**204**
ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН. СКАЗКА_**291**

Тарантино.
Однажды в Голливуде_5

Этот номер посвящен Квентину Тарантино. Не только его девятому (предпоследнему, если верить автору) фильму «Однажды… в Голливуде», но феноменальному художнику, определившему кинематограф последних двадцати пяти лет. Исторический, политический, эстетический, кинематографический, музыкальный контекст – рамка, в которую мы решились поместить Тарантино, самого загадочного и открытого для трактовок современного режиссера. Постмодерниста, на которого мы пробуем взглянуть иначе, по-новому.

«Однажды… в Голливуде» – участник Канн, оставшийся без наград. Что, впрочем, не важно. Анализируя программу и идеологию главного европейского фестиваля, мы с равным вниманием пишем о титулованных звездах и новичках, победителях и проигравших. Подробные статьи посвящены и «Свистунам» Корнелиу Порумбою, и, скажем, «Скрытой жизни» Терренса Малика – великолепным аутсайдерам, и «Паразитам» Пон Чжун Хо или «Атлантике» Мати Диоп, которым достались главные трофеи. Социальная сатира, синефильская игра, натурфилософия, феминизм, новая (хотя давно не новая) «искренность»… Самая эклектичная и сильная за долгие годы каннская программа заставила говорить об обращении авторского кино к жанру. Так ли это на самом деле? Герои номера – Педро Альмодовар и Ксавье Долан, Бертран Бонелло и Гаспар Ноэ, Селин Сьямма и Абделатиф Кешиш, Джим Джармуш и Кирилл Михановский. Конечно, мы отрецензировали и российских участников Канн – Ларису Садилову с ее провинциальным романсом «Однажды в Трубчевске» и Кантемира Балагова с полемической (в сравнении с фильмами о блокаде) «Дылдой».

Отдельный блок материалов подводит итоги многолетней «Игры престолов» – эмблемы уходящего десятилетия, фэнтези-сенсации современного телевидения, ответа современной культуры традициям Толкина. Причины и последствия ее невероятного успеха рассмотрены с разных точек зрения – историком, филологом, религиоведом, киноведами. В разговоре об «Игре престолов» принял участие и художник Павел Пепперштейн, чей пока нереализованный кинематографический проект мы публикуем в рубрике «Чтение».

На первой странице обложки: Квентин Тарантино. *Фото Дениса Макаренко*
На четвертой странице обложки: «Игра престолов». *© HBO/Amediateka*

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. ТАРАНТИНО

5 НОВОЕ/СТАРОЕ КИНО
«Криминальное чтиво» 25 лет спустя
«Круглый стол» «ИК»

20 ЕЛЕНА СМОЛИНА
ЭФФЕКТ НАБЛЮДАТЕЛЯ
Тарантино и его Лос-Анджелес

24 АННА ФИЛИППОВА
АДРЕНАЛИН. МЕЛАНХОЛИЯ
«Однажды… в Голливуде»
и тарантиновский саундтрек

30 НИНА ЦЫРКУН
РЕЛИКТОВОЕ ИЗЛУЧЕНИЕ
Голливуд, 1969

37 ДМИТРИЙ ЗАХАРОВ
ИТАЛЬЯНО ВЕРО
Рождение спагетти-вестерна

47 АЛЕКСЕЙ ПОЛЯРИНОВ
ЧАРЛИ МЭНСОН И ДАРЫ СМЕРТИ

52 АЛЕКСЕЙ ЦВЕТКОВ
ЗЕРКАЛО В КОНЦЕ ПУТИ
Марк Фрешетт, герой «Забриски-пойнт»
и «психодрамы» конца 60-х

59 ТАТЬЯНА АЛЕШИЧЕВА
ПРЕКРАСНЫЕ И ОБРЕЧЕННЫЕ
Портрет на двоих

66 АНАСТАСИЯ СЕНЧЕНКО
ОБИТАТЕЛЬ И ЗАХВАТЧИК
Артист Тарантино

70 АНТОН ДОЛИН
ОХОТНИК НА БАБОЧЕК
9½ фрагментов сломанной хронологии

РЕПЕРТУАР. КАННЫ

85 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
ДОЛГИЕ ПРОВОДЫ, ЛИШНИЕ СЛЕЗЫ
«Мертвые не умирают»,
режиссер Джим Джармуш

89 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ВСЁ О ПЕДРО
«Боль и слава»,
режиссер Педро Альмодовар

94 ЛЕВ КАРАХАН
СОЗНАТЕЛЬНЫЙ ОТКАЗЧИК
«Скрытая жизнь», режиссер Терренс Малик

112 ЕЛЕНА СМОЛИНА
ПРАВО ГОЛОДНЫХ
«Паразиты», режиссер Пон Чжун Хо

117 ВЛАДИМИР ЗАХАРОВ
НЕВИДИМЫЙ НОЖ
Портрет Пон Чжун Хо

125 НИКИТА КАРЦЕВ
ЗАЗОР
«Молодой Ахмед», режиссеры Жан-Пьер
Дарденн, Люк Дарденн

128 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ВАШ ЗВОНОК ОЧЕНЬ…
«Извините, мы вас не застали»,
режиссер Кен Лоуч

135 АНТОН ДОЛИН
ГОРИЗОНТ
«Атлантика», режиссер Мати Диоп

142 МАРИЯ КУВШИНОВА
ВЗГЛЯД ЭВРИДИКИ
«Портрет девушки в огне»,
режиссер Селин Сьямма

148 ЕЛЕНА СТИШОВА
ПРОСТЫМ И НЕЖНЫМ ВЗОРОМ
«Однажды в Трубчевске»,
режиссер Лариса Садилова

154 ЮЛИЯ ГУЛЯН
УСПЕТЬ НА ПОМИНКИ
«Гив ми либерти»,
режиссер Кирилл Михановский

158 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
ВОЛЯ К ТЕЛУ
«Мектуб, моя любовь: Интермеццо», режиссер Абделатиф Кешиш

167 АНДРЕЙ ВАСИЛЕНКО
ТЕМНОЕ ОТЧАЯНИЕ
«Свобода», режиссер Альберт Серра

172 ЕГОР МОСКВИТИН
ТОЛЬКО *VOGUE* ПРОСТИТ
«Слишком стар, чтобы умереть молодым», режиссер Николас Виндинг

178 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
КАК В ВУДУ ГЛЯДЕЛ
«Малышка зомби», режиссер Бертран Бонелло

182 ЕГОР БЕЛИКОВ
ЖАННА ДЕ ПРАНК
«Вечный свет», режиссер Гаспар Ноэ

186 НИКИТА КАРЦЕВ
ПУСТОТА
«Дылда», режиссер Кантемир Балагов

191 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
НЕ В СВОЕЙ ШКУРЕ
«Замша» / «Оленья кожа», режиссер Кантен Дюпьё

194 ДЕНИС КАТАЕВ
РАССКАЖИ МНЕ ПРО АВСТРАЛИЮ
«Матиас и Максим», режиссер Ксавье Долан

199 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
НЕСОГЛАСНЫЕ
«Свистуны», режиссер Корнелиу Порумбою

ИМЕНА

205 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
В ГЛАВНОЙ РОЛИ
Портрет Алена Делона

РАЗБОРЫ

217 АНТОН ДОЛИН – ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН
РАСПЛАВЛЕННЫЙ ТРОН
Диалог об «Игре престолов»

232 ЮЛИЯ ШАГЕЛЬМАН
ИЗОБРЕТЕНИЕ КОЛЕСА
Генезис «Игры престолов»

238 СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
КОРОЛЕВСТВО ПРЯМЫХ ЗЕРКАЛ

248 ТАМАРА ЭЙДЕЛЬМАН
С ДРАКОНАМИ ИЛИ БЕЗ
История в «Игре престолов»

254 МАРИЯ ШТЕЙНМАН
ЛЕСТНИЦА ХАОСА
Архетипы в «Игре престолов»

264 СТАНИСЛАВ МИНИН
К ВЯЩЕЙ СЛАВЕ ОГНЕННОГО БОГА
Религии «Игры престолов»

271 АННА ЗАКРЕВСКАЯ
ВЕСНА, ЛЕТО, ОСЕНЬ, ЗИМА БЛИЗКО… И СНОВА ВЕСНА

277 ВИОЛЕТТА ВЛАСОВА
ФАНТАГОНИЗМЫ

281 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
КТО ЗДЕСЬ ВЛАСТЬ
«Игра престолов» как феномен современности

ЧТЕНИЕ

291 ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН
СКАЗКА О ПОТЕРЯННОМ ВРЕМЕНИ
Синопсис

302 SUMMARY

НОВОЕ/СТАРОЕ КИНО

«Криминальное чтиво» 25 лет спустя

«Круглый стол» «ИК»

Антон Долин. Начну с известного анекдота, вроде бы сугубо русского. Квентину Тарантино говорят: «За прошедшие годы вы так и не сняли ничего лучше “Криминального чтива”». И он отвечает: «А кто снял?»

Нина Цыркун. Очень остроумно.

Антон Долин. В качестве подтверждения этого анекдота могу сказать, что я на протяжении почти четырех лет вел на радио «Маяк» цикл «100 лучших фильмов всех времен и народов». Когда цикл завершался, я назначил среди слушателей совершенно безответственное голосование на тему лучшего из лучших фильмов. Понятно, что это еще более бессмысленная задача, чем выбор ста лучших, но мне было интересно. Огромным большинством люди выбрали «Криминальное чтиво». Значит ли это, что мы все еще живем под влиянием этой картины? Или это стало неким штампом? Я долго жил, считая, что лучший режиссер – Феллини, а лучший фильм – «8½», просто полагалось так считать. Полагается ли считать, что «Криминальное чтиво» – лучший фильм современности?

Алексей Медведев. Я хотел бы тоже забавную ноту внести. Вообще для Тарантино, и это признак до сих пор абсолютно живого явления, характерно бытование в шутках, внутри кинематографа и за его пределами. Даже в России популярны крылатые выражения из этого фильма. У меня есть друзья, которые всерьез довольно часто пользуются фразой «Быстрее, чем ты успеешь сказать “черничный пирог”». Двадцать пять лет прошло…

Антон Долин. Люди говорят: «Лё бигмак», «Ты видел в моем дворе табличку “склад мертвых негров”?»… Ну и, конечно, сам образ, связанный с часами Бутча, которые носили в заднице на протяжении десятилетий, тоже бесконечно цитируется.

←
Квентин Тарантино
Фото Дениса Макаренко

Алексей Медведев. Что касается кинематографических шуток. Двадцать пять лет – это, конечно, шокирующий юбилей, я этот шок впервые пережил чуть раньше, в середине нулевых, когда смотрел сериал «Доктор Хаус», один из немногих, который мне нравится. Там есть эпизод, когда доктор, расследуя очередное дело о болезни, приходит в школьный класс и один мальчик цитирует что-то из «Криминального чтива», а кто-то из его одноклассников говорит: «Да-да, у нас тут такой фрик-гик, он очень любит старое кино». Старое кино? «Криминальное чтиво» было только вчера! Самый современный фильм из всех, которые вообще могут быть.

Антон Долин. Для Тарантино, я думаю, отличный комплимент, что его фильм называется старым кино!

Алексей Медведев. Последнее доказательство из свежих Канн – великолепная шутка в «Замше»[1] Кантена Дюпьё, где одна из героинь, барменша из провинциального городка, мечтающая стать монтажером, в порядке тренировки скачивает «Криминальное чтиво» и перемонтирует его в «правильном» хронологическом порядке.

Антон Долин. И говорит с расстройством в голосе, что фильм стал гораздо хуже.

Зара Абдуллаева. Мы сейчас как гики вспоминаем. А хотелось бы поговорить о «Криминальном чтиве», как бандиты в «Бешеных псах», интерпретирующие песню Мадонны Like a Virgin. Не пора ли сказать, ответив на вопрос Тарантино из анекдота, что он совершил абсолютно дюшановский жест. Дюшан перенес в музейное пространство ready-made, а Тарантино pulp возвел в искусство. Благодаря драматургической конструкции, но не только. Радикальный реформатор. Как обожаемый им Годар, который, об этом писал Серж Дане, не революционер, потому что не хочет делать «нечто иное», а хочет делать «иначе».

Антон Долин. К разговору о Дюшане: не могу не сказать, что Тарантино ввел моду на сцены в туалете, которые были решающе важными для двух его первых фильмов – «Бешеных псов» и Pulp Fiction. В «Криминальном чтиве» герой, как мы помним, погибает в туалете, читая тот самый pulp fiction. Это единственный момент, когда книжка палпа появляется.

Зара Абдуллаева. Здесь двойное снижение – палп и туалет – дает обратный эффект. Писсуар был перевернут, назван «Фонтаном» и помещен в музей. Так был совершен разрыв с высоким искусством. Но ценное и профанное не уравнивается ни модернистом Дюшаном, ни вроде бы постмодернистом Тарантино, вот же в чем тонкий вопрос. Ценное и профанное перегруппируются. Обмениваются функциями, ролями. Очертания границ подвижны. И потом, название «Криминальное чтиво» говорит о дистанции автора фильма по отношению к своему любимому предмету. Не переосмысленный, не переинтерпретированный pulp не мог называться Pulp Fiction. Это действительно фикшн. Что хочу, то и делаю. Воскрешаю убитого героя, героиню с передозом, ломаю хронологию событий.

1. В русской версии перевода – «Оленья кожа». – *Прим. ред.*

Нина Цыркун. Это действительно довольно странный феномен, потому что Тарантино, казалось бы, совершенно не с кем сравнивать. Он сам по себе. Любого режиссера, любой фильм можно каким-то образом категоризовать. А Тарантино отдельно существует. Как в анекдоте опять, извините, про Вовочку: «Вот здесь у нас такие, здесь сякие, а тут Вовочка». А между тем у него есть замечательные предшественники, которых он обожает, которых он не скрывает. Если мы говорим про условную низкую культуру, то тут Расс Майер вспоминается сразу. Тарантино называет себя его фанатом. Здесь мы вступаем в область переосмысления поп-культуры. Я помню, например, как много лет назад в университете Лойолы в Новом Орлеане один профессор, когда мы заговорили о Рассе Майере, сказал, что это Шекспир. Но я тогда восприняла это как иронию, это прозвучало как известный трюизм «Роджер Кормен – король халтуры». А потом я стала понимать, что на самом деле иронии было очень мало. Особенно когда прочитала статью Жака Риветта, в которой он писал о том, что Хоуард Хоукс – это Шекспир, то есть автор в контексте своего исторического бытования. Хоуард Хоукс – еще один кумир Тарантино, а ведь его, как говорится, за человека не считали критики-современники и историки американского кино. Думали, что он заурядный коммерческий режиссер, ничего выдающегося в нем нет, до тех пор как французская «новая волна» назвала его выдающимся автором.

Антон Долин. Можно ли сделать вывод, что Тарантино на новом этапе сделал то, что делала «новая волна»?

Зара Абдуллаева. Это называется «валоризация тривиальных жанров». Гройс писал о том, что профанное тогда обретает ценность, когда входит в культурную память, причем согласно ее собственным правилам. «Криминальное чтиво» – идеальный случай именно такой проекции.

Антон Долин. Да, именно. Спасибо, Зара. Тарантино осуществил именно это с очередной волной так называемой низкой культуры в середине 90-х годов. Он совершенно сам по себе, но имеет смысл назвать как минимум две фигуры в западном англоязычном кино, которые, наверное, без него не получили бы ту славу, которую обрели. Одна из них – режиссер, которого я бы назвал вульгарным Тарантино: Гай Ричи. Имитируя, скажем так, ритм и иногда тематику его картин, Ричи как бы погружает его в абсолютно другую этику, у него другие герои… на самом деле другое все. Это очень поверхностное сходство, но для многих тем не менее оно существенно, и явно большой успех Гая Ричи связан со следом успеха Тарантино. И, конечно же, Роберт Родригес, товарищ Тарантино по синефилии, просто друг, такой же человек без профессионального образования, влюбленный в кинематограф. У него Тарантино снимался, для него Тарантино писал сценарии, но Родригес пошел совершенно другим путем, несмотря на то что пути эти по-прежнему параллельны. Мы помним, что сравнительно недавно был их двойной проект «Доказательство смерти» и «Планета страха» – «Грайндхаус». И забавная деталь, которую не могу не зафиксировать:

на Каннском фестивале одновременно с первым и единственным пресс-сеансом «Однажды… в Голливуде» Тарантино в другом зале был единственный показ нового автобиографического фильма Родригеса «Красный 11» о том, как он начинал в кино. Тарантино перешел в ранг небожителя и главной звезды главного каннского конкурса, а Родригес остался в этой специфической отдельной нише, которую с самого начала и считал своей участью, коей она и является начиная с его первого фильма «Музыкант».

Зара Абдуллаева. Про эпигонов и товарищей по оружию все более или менее очевидно, а о том, что собой представляет отдельная территория Тарантино, не очень. Суть этой территории, ее содержание и тон невозможно заимствовать. Даже цитировать. Подражать, лучше или хуже, получается темам, ритму, монтажу. Это неинтересно.

Евгений Гусятинский. Парадокс как раз в том, что, хоть он всех и цитирует, его как раз невозможно процитировать.

Зара Абдуллаева. Абсолютно. И знаешь почему? Он не формалист. Не на приемах работает, которые можно тиражировать, экспонировать и развивать. У него разный, но целостный мир.

Евгений Гусятинский. Прозвучали имена Гая Ричи и Родригеса. Они вроде бы и появились в ту же самую эпоху. Но Тарантино пережил это время. Мне кажется, что он просто создал собственную утопию, которая, как показывает новый фильм «Однажды… в Голливуде», именно поэтому такая автономная, что сама себя обеспечивает. Она столь долго существует и абсолютно самодостаточна, потому что проникнута, конечно, такой довольно серьезной, мне кажется, меланхолией, несмотря на всю иронию, и отсутствием, конечно, каких-либо иллюзий по поводу человечества. Именно это отличает Тарантино от всех его эпигонов или соратников, которые, может быть, работали в похожем стиле, которые тоже многое заимствовали из поп-культуры, но никогда не переходили на следующий уровень, не вкладывали в образы человеческую глубину и вообще в понимание человека, которое есть у Тарантино.

Зара Абдуллаева. Знаешь, Фредрик Джеймисон писал о том, что утопии – это не вымысел, хотя в реальности их не существует. И что переизобретение утопии – свидетельство воображаемого будущего. Драматургическая структура «Криминального чтива» такой шанс своим героям предоставляет. Не только Винсенту, Мии, но и Бутчу.

Нина Цыркун. По поводу приписываемого фильмам Тарантино имморализма, я бы сказала, что он, по-моему, один из самых «католических» режиссеров. К примеру, в «Криминальном чтиве» почти каждый… да практически все главные герои проходят стадию искупления либо самооправдания, своего рода воздержания от греха. И, конечно, самая яркая фигура в этом смысле Винсент Вега, который на протяжении всего фильма остается лояльным своему боссу, что совершенно удивительно, имея в виду жанр. Одновременно Тарантино рисует некую ситуацию типичной итальянской семьи с уважением к патриарху и лояльностью сыновей. Джулс, который отпускает с миром Зайчишку

и Тыковку вместе с деньгами и цитирует книгу *Иезекииля*, как бы обращается к богу. Такого рода аллюзии всегда носят у Тарантино ироничный характер, потому что нельзя всерьез говорить в кино о «возвышенном» в эпоху постмодерна. А когда говоришь об этом с иронией, то все приобретает доступный зрителю-потребителю не отчуждающий смысл.

Зара Абдуллаева. Мне кажется, что цитирует он этот фрагмент не с иронией, а с удивлением, что сподобился на такое. Поражаясь себе. Здесь различие.

Антон Долин. Здесь надо тогда сказать и про Бутча, раз сказали про Вегу и Джулса. Человек, который прощает своего врага, хотя только что хотел его убить, возвращается и за это получает прощение, видимо, впервые в его жизни от этого врага – мафиозного босса.

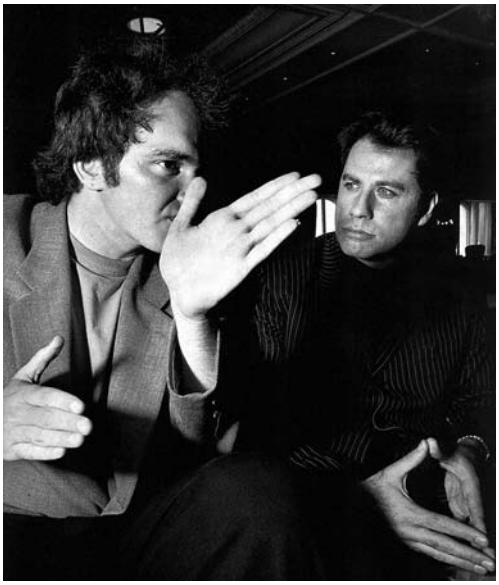
Нина Цыркун. И выбирает оружие – самурайский меч как символ доблести.

Зара Абдуллаева. Только после того, как перебрал другое оружие, попроще, и отринул. Вот еще сфера, которая не подвластна эпигонам Тарантино, и связана она с представлением о профанном и сакральном, очень для него четким, внятным.

Евгений Гусятинский. Потому что он наделяет все эти персонажи статусом практически шекспировских героев.

Алексей Медведев. Просто эта проблематика как-то замаскирована у Тарантино, но это же проблематика вечная, самая глобальная. Это поиск закономерности в вечных случайностях жизни. Я напоминаю, что различие между героем Джексона и героем Траволты заключается в том, что Джулс увидел чудо в той случайности, когда вырвавшийся откуда-то мелкий отморозок не попал в них, выпустив несколько пуль. А Вега продолжал думать, что просто повезло.

Антон Долин. Поэтому Вега погибает, а Джулс остается в живых.



Алексей Медведев. Тем не менее в финале они выходят вдвоем, напоминая: теперь ваш выбор. Кем вы хотите стать? Хотите ли попробовать увидеть в случайностях жизни какой-то закон, который вы, может быть, сами в него привносите, или хотите думать, что авось пронесет.

Антон Долин. Вот что интересно: мы говорим как о чем-то очевидном про – извините меня за это слово – моральность, не скажу «морализаторство» кинематографа Тарантино, которое в «Криминальном чтиве» очень сильно. Оно, безусловно, один из залогов долгожительства фильма. Может быть, не главное, но важное.

Евгений Гусятинский. Он не моралист, а великий гуманист.

Зара Абдуллаева. В этом смысле он возродил и тем самым, разумеется, радикально обновил старое кино. Пропустил его сквозь себя.

Антон Долин. Да, именно так. Из старого кино он выводит, конечно, свою генетику и никогда этого не скрывает. Наоборот, подчеркивает и гордится. Вопрос в другом. Как получилось и почему, что масскультура, по крайней мере российская, восприняла Тарантино как носителя нового цинизма, воспевающего насилие, возносящего бандитов, и именно в этом качестве прочитывала его очень долго и, полагаю, продолжает прочитывать до сих пор? Есть ли здесь какой-то логический сбой? Или его нет, а в кинематографе Тарантино заложено и это тоже?

Алексей Медведев. Ответ на первый вопрос неоднократно сформулирован разными людьми, в том числе моим любимым философом Мерабом Константиновичем Мамардашвили: как только появляется высказывание, как только появляется личность, у нее появляется свой темный двойник. Он это в своих лекциях о Канте говорит. Про Канта, который абсолютным светом разума освещает всякие потаенные уголки в существовании, говорят, что он агностик и обрекает нас на существование во тьме. Точно так же и с Тарантино. Ужасно интересно было читать

первые отзывы и какие-то серьезные научные исследования о нем и в российской, и в зарубежной прессе. И все время хочется объяснить, что на самом деле не так, а так. Начнем с постмодернизма. Что такое постмодернизм в самом «школьном», примитивном понимании? Вот школьника спрашивают, что такое постмодернизм, и он, как бы ссылаясь на известную фразу Умберто Эко про то, что нельзя сказать «я тебя люблю», можно сказать «я тебя люблю, как писал Шекспир», говорит, что это цитатность, что это центонность, что это как бы апроприация чужих культурных кодов. И Тарантино сам тоже поддакивает и говорит, что, конечно, мы же видели тысячи фильмов, в которых босс поручает свою девушку своему подручному, а между ними возникает какая-то химия. Спрашивается, мы видели тысячи фильмов с таким сюжетом? Я с таким сюжетом не видел ни одного фильма, хотя что-то похожее из книжек Чейза, читанных в раннем детстве, я припоминаю. Здесь парадокс: мы говорим о том, что Тарантино насквозь цитатен, и это очень убедительно показывается не только в отсылках к классическому американскому кинематографу, к Хоуарду Хоуксу или фильмам Нового Голливуда 70-х, но и к фильмам гонконгского кинематографа. Есть ролики на YouTube, где покадрово идет сравнение «Бешеных псов» с «Городом в огне» Ринго Лама. И это выглядит удивительно и убедительно, но по сути оказывается, что для зрителя не имеет большого значения: знание первоисточников удовольствия от узнавания цитаты не является для меня существенным. Вот моя любимая цитата на эту тему и к вопросу о бытовании Тарантино в массовой культуре. Один бандит другому из «Чапаева и пустоты» Пелевина говорит: «Я недавно кино посмотрел по видаку, “Палп фикшн”, про американскую братву. Так мне легко потом было! Словно понял, как жить надо дальше».

Антон Долин. Мы принимаем как аксиому, хотя она, конечно, обманчивая, что Тарантино состоит только из цитат. Но если бы он состоял только из цитат, он никогда не смог бы породить в самом цитатном фильме «Криминальное чтиво» такого количества образов, которые стали иконами, за которыми мы даже не видим (если они когда-то существовали) никаких первоисточников. Очень часто римейки заслоняют первоисточники, которые забываются и растворяются. Условно говоря, сцена танцующих Винсента Веги и Мии Уоллес, или сцена с втыканием шприца ей в грудь и с ее оживлением, или даже просто крик «Никому не двигаться, это ограбление!», который все слышали тысячи раз, или сцена с выбором оружия… Все они остались эпизодами из фильма Тарантино. Можно вспомнить с десяток сцен «Криминального чтива», которые ни у кого ни с чем, кроме этого фильма, не ассоциируются.

Алексей Медведев. Вроде бы очевидная вещь про постмодернизм, но ее как-то нужно переформулировать. Тут речь идет не о цитатах и об опознаваемости цитат, а о том новом состоянии культуры, когда элементы чужих визуальных кодов, находящиеся в перемешанном состоянии и не в иерархии высокой культуры, а в иерархии плоского поля, безграничного поля возможностей, становятся такими же элементами

собственного языка, как и то, что ты сам якобы придумал. Если вообще такое возможно – самому что-то придумать. Они становятся этакими мелкими пикселями и кирпичиками, которыми Тарантино прекрасно владеет и рассказывает с их помощью свои истории. Второе, про что важно сказать, и мы уже об этом говорили, – перевернутая хронология. Не очень верю, что, если фильм перемонтировать в прямом порядке, он станет хуже. Секрет его – то, что не так-то легко ухватывается критическим мышлением. Есть какие-то более важные вещи, которые ухватываются просто на уровне пластики персонажа. То, что предлагает Тарантино, – это, как Энгельс говорил: жизнь – это способ существования белковых тел. Вот новый способ существования белковых тел. Как ведет себя Траволта в кадре, так никто никогда себя не вел. Тарантино максимально снижает уровень рефлексии до базовых вещей – жизни, смерти и как бы жестких моральных правил, о которых мы поговорили. Если веришь, ты будешь вознагражден; если не веришь, ты будешь наказан; если убиваешь – ты будешь убит и т.д. Тарантино снижает уровень рефлексии персонажей до детского. Ведь одна из важных сцен, которая для меня стала ключом к «Криминальному чтиву» (я, кстати, его не сразу принял), – сцена, когда испачканные в мозгах убитого герои все время беспокоятся, что придет жена с вечерней смены, медсестра, и это увидит. Последнее, о чем можно беспокоиться. Абсолютно четко узнаваемая логика детского сознания: сейчас нашалили, и мама возвращается с работы. Снижая эту степень рефлексии, Тарантино заново переоткрывает физический мир. Парадоксальным образом постмодернизм заново открывает физическое присутствие актеров в кадре, ту магию присутствия, о которой мы так часто говорим, пытаясь определить, в чем заключается секрет актерского мастерства. И еще надо обсудить знаменитые тарантиновские диалоги. Иногда кажется, что эти диалоги не пришей кобыле хвост, что они не имеют отношения к происходящему. Может быть, в этом их обаяние такой естественности, ироничности, странности. Но нет, все они имеют отношение к тому, что это переоткрытие физического мира заново. В том числе и переоткрытие актеров. Поэтому Траволта получает такой импульс. Потому что он заново учится танцевать у Тарантино. Что может быть более великолепной шуткой, чем герой «Лихорадки субботнего вечера», который, как медведь, с необычайно неуклюжей и одновременно грациозной пластикой танцует. Вспомним самые знаменитые диалоги. О чем они? Рассуждают, что значит песня Мадонны Like a Virgin. Рассуждают, как кого будут звать: «Почему это я Мистер Розовый?» Рассуждают о маленьких лингвистических отличиях в языке. Как называется quarter pounder with cheese? Это все постоянно встречается у Тарантино. Речь идет о значениях. Речь о том, что они заново для себя даже язык открывают. Это как ситуация Адама, который именует мир. Поэтому одна из ключевых сцен в начале «Бешеных псов» – когда они переназывают друг друга. Дают друг другу новые имена. Они с удивлением обнаруживают, что, оказывается, есть разные языки.

Ситуация Вавилонского столпотворения. И бигмак может называться «лё бигмак». И вот все это – переоткрытие материального мира, переоткрытие кинематографа, переоткрытие актеров с оглядкой на их старые амплуа и в то же время с очаровательным перечеркиванием, начинанием с нового листа. Переоткрытие смыслов, наполняющих этот мир. Мне кажется, это и есть главный секрет, почему пелевинским бандюкам было так легко на душе: они видят мир в состоянии рождения, когда все возможно. И правильно сказано про утопию. Конечно, фильмы Тарантино – во многих смыслах утопия. В том числе утопия той необычайной радости, которую мы парадоксальным образом чувствуем в некоторых сценах его фильмов.

Евгений Гусятинский. Мне кажется, этот утопизм не совсем совпадает с постмодернизмом в его расхожем виде, потому что утопия больше.

Антон Долин. Она превосходит постмодернизм.

Зара Абдуллаева. Парадокс в том, и об этом Борис Гройс писал, что отказ от нового и является утопической идеей постмодернизма. В этом смысле Тарантино, не интересуясь теоретическими разборками, свой мир не подчиняет, не исчерпывает – в отличие от эпигонов – постмодернистскими условностями.

Евгений Гусятинский. В «Однажды… в Голливуде» обратная «Криминальному чтиву» ситуация. Тарантино берет двух самых главных суперзвезд Голливуда и превращает их в героев-статистов, выброшенных на помойку в Голливуде 70-х. Это по сути перевертыш его же собственного принципа в «Криминальном чтиве». В «Джеки Браун» он приглашает Пэм Гриер, которая снималась в blacksploitation и была никому не известной, и превращает ее действительно в прекрасную актрису. Наделяет всю эту культуру невероятной возвышенностью.

Антон Долин. Когда Тарантино спрашивали, как он пишет диалоги, он часто отвечал – и в этом есть, конечно, элемент кокетства, но, думаю, и честность, – что ждет, пока его герои заговорят. Иногда они говорят что-то совершенно для него неожиданное. Он не знал, как кого из них будут звать, когда начал писать эту сцену в «Бешеных псах». Претензия, которая, с моей точки зрения, совершенно глупая, но которую в теперешнем мире #МеТоо предъявили Тарантино после «Однажды… в Голливуде», состоит в том, что у героини Марго Робби в этом фильме почти нет реплик. Она сидит и смотрит кино с собой в главной роли, и мы видим ее ноги, как мы видим всегда ступни девушек у Тарантино, вместо того чтобы слышать ее речь. При этом Брэд Питт и Леонардо Ди Каприо бесконечно говорят, говорят, говорят. Как всегда в фильмах Тарантино. Но, мне кажется, молчание не менее значимо, чем то, что они говорят. Мы видим это уже в Мии Уоллес, одной из самых, наверное, магических героинь за последние четверть века: у нее тоже реплик меньше, чем у остальных, если посчитать. Но при этом она символ «Криминального чтива», что для нас неудивительно. В этом смысле Тарантино тоже наследник старого кино. Идея дивы, звезды, может быть, femme fatale, ему очень близка, он не просто ее

копирует, а воспроизводит. Но что-то особенное он делает и с мужчинами, как это было и с Сэмюэлом Л. Джексоном, и, конечно, с Джоном Траволтой. Благодаря обновлению героев, которые заслоняют актеров, мы начинаем видеть персонажей, а не актеров. При том, что персонажи как бы плоские. Тарантино создает актеров, которых мы не можем отрезать от персонажей, как он сделал с Кристофом Вальцем в двух фильмах. В одном тот играет хорошего, в другом – плохого. При этом это некий цельный артефакт, где мы актера не можем оторвать от придуманного персонажа, Гаса Ланды или доктора Шульца из «Джанго…». Вслед за изобретением человека и актера изобретается речь в диалоге, и эту речь подсказывает сам персонаж, а не актер. Это не импровизирующий актер, а именно персонаж, про которого и для которого Тарантино пишет сценарий и начинает переизобретать историю.

Теперь я хотел бы поговорить о рецепции Тарантино другими режиссерами. Мы же, наверное, все согласны, что Балабанов взял от Тарантино довольно много и очень его любил и, может быть, непосредственно не цитировал, но все-таки был ему многим обязан.

Зара Абдуллаева. Цитата из «Бешеных псов» есть в «Жмурках». Балабанов, как и Тарантино, неподражаем. Объединяет их только то, что снимают они про кино. Всегда. Это их утопия. Кино – допинг, оттяжка, жизнь, смерть и бессмертие. Короче, морфий. Можно без кавычек.

Нина Цыркун. «Жмурки» – это комикс настоящий, чрезвычайно стилистически похожий на фильм Уоррена Битти «Дик Трейси». Кстати, в «Жмурках» есть оттуда цитаты, можно сказать, дословные, когда три откровенно масочных героя сидят и рассуждают про то, как им приступить к делу. Я думаю, Тарантино и Балабанова можно сравнивать именно потому, что каждый из них пользуется уникальным рецептом создания собственной вселенной. Менее всего сегодня интересны у Тарантино лежащие на поверхности детали, вброшенные, как у кассы на прилавке ненужная мелочь. Я имею в виду такого рода шутки, когда Джулс, например, называет одну из своих жертв Ринго, потому что у него английский акцент. Можно посмеяться, и всё. А какие-то более серьезные, важные вещи остаются непрочитанными с помощью неких знаний, но воспринимаются непосредственно так, как должно восприниматься кино, то есть через его мифологию.

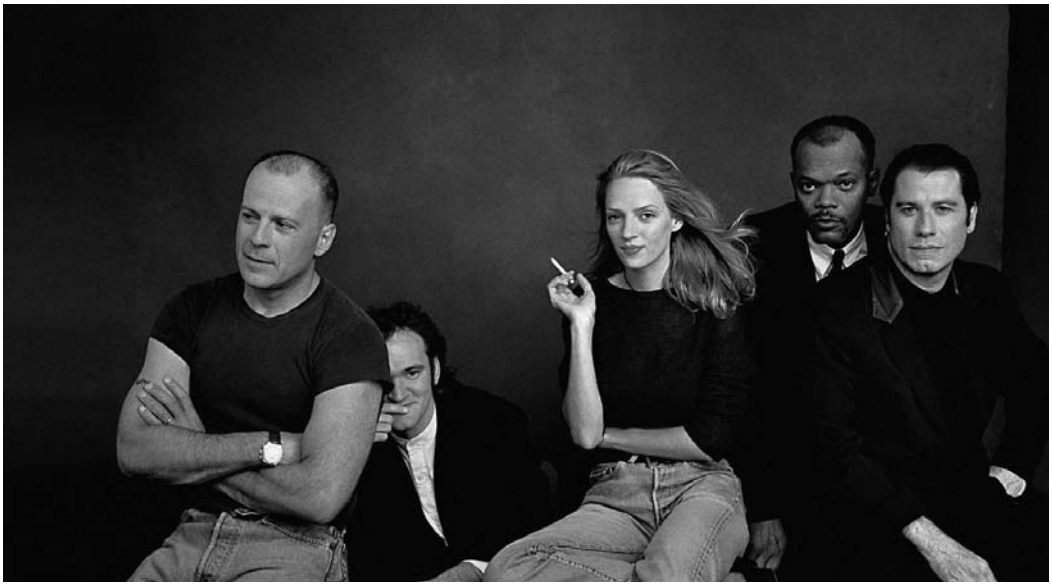
Зара Абдуллаева. В комиксе или комедии масок «Жмурки» бандиты столь же инфантильны, как и герои Тарантино. Но отличие в том, что Балабанов демифологизирует 90-е. Для русского искусства условность и гротеск вскрывают подноготную реальности и генотип нашего человека. Эта народная комедия дель арте успеха не имела и воспринималась как грубая карикатура ровно так же, как восприятие Тарантино часто сводится у нас к смешному изображению насилия.

Нина Цыркун. А Тарантино, по-моему, как создатель своей мифологии очень силен. В этом смысле он, да, наследник американского кино, которое строится не на интеллектуализме, не на придумывании, выдумывании идейной коллизии, а на национальной мифологии, которая

доступна и глубоко погружена в национальное сознание. При этом какие-то действительно серьезные вещи, которые кажутся нарочитыми и у Тарантино, выглядят столь значимыми. Почему-то забываешь, что они на самом деле были изобретены кем-то другим, как этот знаменитый кейс, который должны найти и вернуть хозяину. «Криминальное чтиво» вышло в 94-м году. А в 91-м вышел «Бартон Финк» Коэнов, где сосед по отелю, фашист, приносит Финку коробку, в которой неизвестно что, и до самого конца мы думаем: что же в этой коробке? И так и не узнаем. Тарантино, интересно, подхватил этот прием у братьев Коэн или он носился в воздухе? Или они оба заимствовали ее у Роберта Олдрича из фильма «Целуй меня насмерть»? Но у Олдрича все кончается тем, что когда открывается этот кейс, в котором неизвестно что, то он взрывается, потому что в ситуации тогдашней атомной паранойи естественно было подозревать, что тайна связана с бомбой. А у Коэнов и Тарантино обманка, здесь ничего не происходит, то есть переформатируются структуры, которые известны по фильмам, узнаются благодаря нашему зрительскому опыту. У Тарантино этот нюанс оказывается очень значимым, причем все его замечают, но никто не вспоминает, что нечто подобное только что видели в «Бартоне Финке».

Зара Абдуллаева. Это к вопросу о переизобретении физической реальности. Она столь пластична и индивидуальна, что не думаешь, откуда и что взял Тарантино. Но также об авторской переинтерпретации кинематографической иллюзии.

Евгений Гусятинский. В «Бесславных ублюдках» он действительно переписал историю и убил Гитлера, а в «Однажды… в Голливуде» воскресил Поланского и Шэрон Тейт и наказал Мэнсона. Конечно, он прекрасно понимает, что это возможно только в кино.



Зара Абдуллаева. И создает таким образом собственную историю (в) кино. Как и Балабанов.

Нина Цыркун. Она равнозначна реальности. Реальной реальности.

Евгений Гусятинский. И при этом у него глубокое понимание, что в реальности никогда так не будет, не было и не может быть. Это важно.

Антон Долин. Я хотел сказать про открытый кейс. Мне он напомнил коробочку, шкатулку из «Дневной красавицы», в которой тоже что-то находится, но мы не знаем что. Мне кажется, это может служить простой, но точной метафорой метода Тарантино. Мы все знаем, что он состоит из цитат, и, в принципе, радуемся как дети, когда эти цитаты опознаем. При этом, смотря каждый его фильм, я всегда наталкиваюсь на несколько шуток или отсылок, но не понимаю, что здесь к чему. Надо обладать знанием того количества фильмов, книг и комиксов, которое находится в голове Тарантино. То есть в самом Тарантино всегда есть этот кейс, внутри которого мы не знаем, что именно.

Нина Цыркун. Как писал Кристиан Метц, кино – это не язык, это речь.

Антон Долин. Да. Но всегда есть элементы, части речи, которые остаются для нас таинственными. Когда в начале «Убить Билла» произносится имя главной героини, нам нужно прожить весь этот грандиозный шестичасовой фильм, чтобы узнать, что ее зовут Беатрикс Киддо. В начале, когда она произносит свое имя, оно просто запикивается. Зритель не имеет права еще его знать, потому что имя обладает магической силой. Тарантино очень нравится называть своих героев. Джеки Браун в романе Элмора Леонарда звали иначе, и она была, кстати говоря, белой. Беатрикс Киддо или Джанго… тоже цитаты из спагетти-вестерна…

Нина Цыркун. …Корбуччи. Он берет вроде бы стереотипных героев. Условно, бандитов, допустим, американского кино, ведущих себя

абсолютно против всех правил, которыми им полагается руководствоваться в типично американском фильме.

Зара Абдуллаева. Ну так с жанром работают в авторском кино.

Нина Цыркун. Это абсолютно авторское кино. Это превращение попкультуры в авторское кино на наших глазах. Это и есть феномен Тарантино. Если суммировать.

Зара Абдуллаева. Автор жив, несмотря на предсказания.

Антон Долин. Безусловно, само слово «постмодернизм» стало синонимом слову «Тарантино». Мы ничего с этим не сделаем. Но весь его последующий путь, пусть он и не превосходит «Криминальное чтиво» – фильм, который с годами растет и увеличивает свой масштаб, – не может быть поставленным на полку рядом с другими картинами постмодернистов. Мне кажется, что некоторые другие черты его выходят на передний план, в частности появляется тема с переписыванием истории. Действительно, он один из тех, кто, создав новую ветвь постмодернизма в кино, все-таки делает шаг дальше в некий постпостмодернизм, который можно назвать утопическим или идеалистическим. Во всяком случае, в его последних фильмах именно это мы видим. Даже в такой, казалось бы, безнадежной, посвященной гнусности человеческой натуры «Омерзительной восьмерке» тоже элемент этого утопизма, мне кажется, есть.

Зара Абдуллаева. Эта содержательность и обеспечивает актуальность «Криминального чтива». Ее историческую неисчерпанность.

Евгений Гусятинский. Абсолютно. Мне кажется, еще важно сказать, что при всей этой цитатности пресловутой, о которой всегда говорят в связи с Тарантино – и это уже превратилось в клише, – он никогда не был и не является стилизатором или стилистом.

Зара Абдуллаева. Ну это же физическая реальность, аутентичная, что противоречит, казалось бы, постмодернизму с его стилистическими играми в жанры.

Евгений Гусятинский. Да, физическая реальность. Тарантино как рыба в воде в ней. И он все цитаты использует не как цитаты. Вернее, он прекрасно знает всю историю американского, европейского, азиатского кино от Майера до Нового Голливуда, но он эти цитаты как бы лишает кавычек. Они не закавычены у него, поэтому он абсолютный демократ.

Зара Абдуллаева. Потому что кино для него и есть настоящая реальность, как детство, отрочество, юность и зрелость. Он производит мир, данный в ощущениях, воспоминаниях, физическом касании, дыхании. Кавычки тут не предполагаются.

Антон Долин. Умберто Эко говорил, что постмодернизм – это постановка кавычек. Это правда, что Тарантино их снимает.

Евгений Гусятинский. Именно поэтому для нас не важно, откуда он берет цитаты, для нас вообще первоисточник не имеет значения. В отличие от миллиарда других режиссеров-синефилов, которые действительно играют в жанры, играют в чужое кино. Стилисты, стилизаторы. И все это очень красиво, но не главное у него.

Нина Цыркун. У того же Расса Майера в фильме «Быстрее, кошечка! Убей, убей!» да и во многих фильмах этого, как его называли, «Феллини секс-индустрии», главную роль играет пышногрудая Тура Сатана, «американская Анита Экберг», доминатрикс. У Тарантино ее место занимает Ума Турман с огромными ступнями, которые его поразили.

Зара Абдуллаева. Так он же говорил, что для него это самая сексуальная часть тела, «часть речи».

Нина Цыркун. Эта самая сексуальная часть и обыгрывается. По-моему, чрезвычайно остроумно. Это настоящая цитата в стиле Тарантино.

Зара Абдуллаева. В «Доказательстве смерти» ступни лихих девушек крупным планом приобретают угрожающую красоту.

Антон Долин. Они везде. И в «Однажды… в Голливуде», и в «Джеки Браун» мы видим ступни Джейн Фонды очень крупным планом. Это фетиш. Массаж ступней обсуждается в одном из главных диалогов в «Криминальном чтиве»…

Евгений сказал о демократизме Тарантино. Это очень важно. Кинематографически его демократизм выражается, в частности, в выборе героев. Он первым выводит перед камерой и делает одной из героинь фильма дублершу Умы Турман, Зои Белл. Дальше дублерша становится той героиней, которая побеждает злодея в «Доказательстве смерти». Она опрокидывает патриархат задолго до движения #MeToo, и они ногами забивают этого мужчину, воплощение демонического патриархата, а также любого exploitations-кино.

Евгений Гусятинский. То же самое и в «Однажды… в Голливуде», где переписывается история кино.

Антон Долин. Я как раз веду к этому. Когда Брэд Питт появляется на премьере фильма, в конце «Бесславных ублюдков», актриса, которая его туда проводит – ее играет Диана Крюгер, – представляет его как итальянского каскадера. Брэд Питт как бы каскадер, в то время как мы знаем, что он убийца Гитлера, лейтенант Альдо Рейн, приехавший из Америки для этого «Апач». И наконец, когда мы смотрим «Однажды… в Голливуде», по сюжету каскадером является тот же самый Брэд Питт, он первым идентифицирует зло. Его герой попадает на ранчо, где живет Мэнсон. Он чувствует: что-то там не в порядке, запоминает лица людей, а встретив их в финале, понимает, кто они такие и для чего пришли. Каскадер априори тень актера, звезды. Мы видим андердогов кинематографа, каскадеров, которым Тарантино, сам андердог, клерк из видеопроката, дает выйти на авансцену для того, чтобы они переписали историю.

Нина Цыркун. Ты назвал его человеком из видеопроката. Он как раз не очень-то любит, когда об этом ему напоминают или в его присутствии об этом говорят, потому что на самом-то деле он же учился в актерской студии и говорил, что как раз именно актерское образование научило его снимать кино, никакого другого он не признает. В этой сфере кино. Актер – главная фигура в кинопроцессе. Потому что актер знает, как выстраивать мизансцену, актер знает, как ставить освещение, актер

знает, какой ракурс выбирать для оператора. Поэтому для него очень важно актерское начало в нем самом.

Антон Долин. В этом смысле очень символично и красиво, что Тарантино, который и в своих первых двух фильмах снимался, и дальше снимался во многих фильмах у других режиссеров, своих товарищей, со временем сниматься перестал. Его амплуа в последних картинах – голос от автора. Это следующий шаг. Интересно, что этот голос озвучивается тем, кто начинал как актер второго плана в собственных и чужих фильмах. И рассказывал там анекдоты, как в «Отчаянном».

Нина Цыркун. Опять же замечу, что Тарантино принадлежит американской классической традиции, потому что американское кино принципиально актерское.

Еще важно сказать, что он тяготеет во многом к жанру вестерна и признается в любви к Хоуарду Хоуксу, при этом ненавидит икону этого жанра Джона Форда за его белый, можно сказать, шовинизм, за идеологию белого превосходства. Очень важное качество, потому что все предпочитают закрывать на это глаза, хотя у Форда, конечно, много достоинств. Хоукс близок Тарантино тем, что он видит противостояние белых и индейцев как настоящую гражданскую войну, обе стороны как равноправных соперников без всякого превосходства. В нем сидит еще эта идея искупления – искупления вины американского кино перед теми же индейцами, которое он, по-моему, замечательно воплощает через переструктурирование американского кино, и в частности через демифологизацию южного джентльмена в «Джанго…». Мне кажется, он Кристофу Вальцу дает роль избавителя чернокожих рабов именно для того, чтобы тот профессионально искупил свою вину, когда играл расиста в «Бесславных ублюдках».

Антон Долин. На том и остановимся. Мы многое проговорили, и не надо умножать сущности. ◆

Елена Смолина

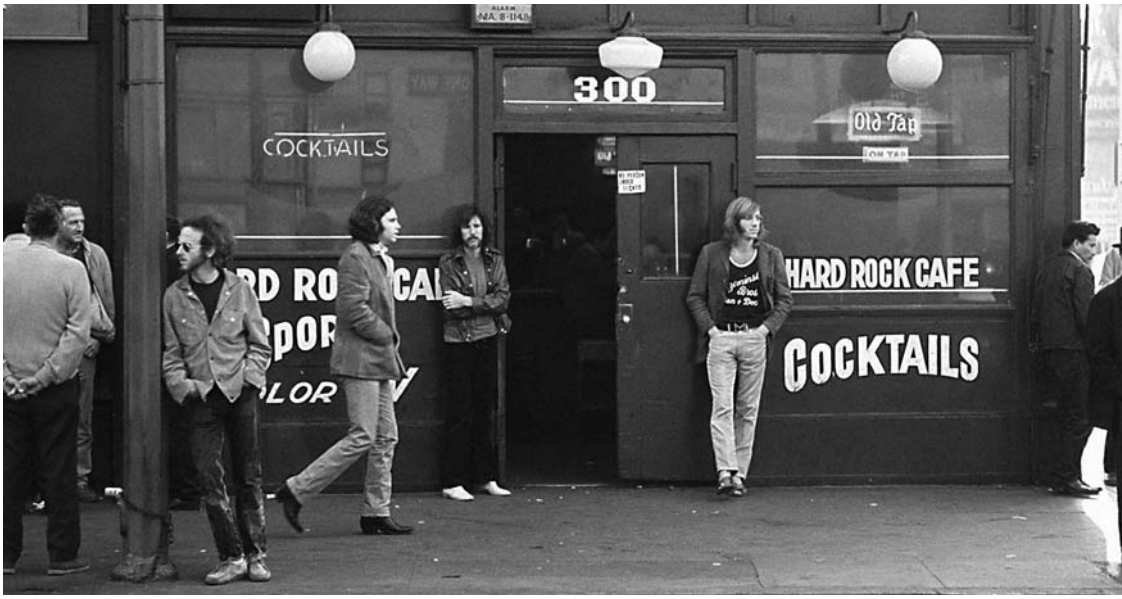
ЭФФЕКТ НАБЛЮДАТЕЛЯ

Тарантино и его Лос-Анджелес

Когда говорят «Голливуд», обычно имеют в виду не собственно район центрального Лос-Анджелеса: для кого-то это весь Лос-Анджелес (нелепая географическая натяжка), для кого-то белые буквы, на фоне которых принято фотографироваться, но для всех это мировая столица кино, фабрика грез. Голливуд не место, но знак, настолько мощный бренд, что голливудским часто называют не только любое американское кино (хотя в отношении независимых фильмов из других штатов это неверно), но и (одна из самых диких русских аберраций) любое англоязычное. Так в русскоязычной прессе постоянно можно встретить что-то вроде «знаменитый голливудский актер Бенедикт Камбербэтч». Все потому, что Голливуд тотален. Всемогущ. Свой предпоследний, если верить угрозам режиссера, фильм Квентин Тарантино назвал в строгой координации с этой мифологией: «Однажды… в Голливуде». Жили-были, долго ли, коротко ли. Начало сказки, история на ночь.

Главные герои картины – хороший, но стремительно переходящий в разряд бывших актер Рик Далтон (Леонардо Ди Каприо) и его дублер Клифф Бут (Брэд Питт) – вымышленные люди в невымышленных декорациях. Фильм Тарантино, вроде бы совершенно не фантастический, существует согласно логике сна: вот ваша вполне конкретная собака, но прогуливается она в другом столетии; вот знакомая вам лужайка, но на ней отдыхает тиранозавр. При всей своей кажущейся жанровой респектабельности – на первый взгляд перед нами тщательно стилизованное ретро со звездами, ничего остросовременного или передового – «Однажды… в Голливуде» совмещает фактическое и фантасмагорическое так, как делает это технология дополненной реальности. Вымышленный Рик Далтон живет по соседству

с настоящей Шэрон Тейт. Реальный адрес виллы – 10050 Cielo Drive, – где в ночь на 9 августа 1969 года беременную Тейт и еще шесть человек убили последователи Чарльза Мэнсона. Реальный ресторан El Coyote на Beverly Boulevard, куда Тейт с друзьями ходила ужинать в свой последний вечер; там часто бывает Квентин Тарантино и там делают идеальный, тоже совершенно реалистический гуакамоле. Но география Тарантино – фокус, обман. Он восстановил улицы города такими, какими запомнил их шестилетним мальчиком, он включил для вас на полную громкость главное лос-анджелесское рок-радио тех лет 93 KHJ, он отправил своих героев выпить в легендарный Frank & Musso на Голливудском бульваре, и вы поверили? Купились? Подумали, что остальное тоже будет, как в учебнике истории?



Hard Rock Café, Лос-Анджелес, 1969

Фактически то, что проворачивает с реальностью Тарантино, – это известный по квантовой механике эффект наблюдателя. Шэрон Тейт жива и мертва одновременно, у нее миллион судеб, но в этом фильме вы увидите лишь одну – ту, какую выбрал для вас режиссер. Поэтому так важно было ему досконально воссоздать Лос-Анджелес 1969-го: только в абсолютно убедительной декорации может сойти с рук квантовая вольность. Но, глядя на петляющие в скошенных лучах дороги и смазанные огни Сансет-Стрип в объективе постоянного оператора Тарантино Роберта Ричардсона, сложно отделаться от мысли, что при всей тщательности, с которой создатели фильма воскрешали Лос-Анджелес излета 1960-х, перед нами город, которого никогда не было. Город глазами наблюдателя – внимательного шестилетнего мальчика со странным внезапным смехом – будущего кинорежиссера.

Нельзя сказать, что эта мечтательность была свойственна Тарантино всегда. В 90-е Лос-Анджелес в его кино был осознанно

Лос-Анджелес в 1969 году

дегламуризованным, очищенным от магического кинофлёра. «Джеки Браун» он снимал в подозрительных дешевых барах и залоговых конторах прибрежного Саус Бэй, действие «Бешеных псов» и «Криминального чтива» частично разворачивалось в обычно не попадающих на пленку уголках Долины, на задворках Сан-Валли, в обшарпанных домах Северного Голливуда. Выросшему в Лос-Анджелесе режиссеру хотелось показать, что это максимально не похожее на город место (не везде есть тротуары, а где есть, по ним мало кто ходит, никто не пользуется общественным транспортом, толком нет понятий «центр» и «окраина») может быть не только набором знакомых по классическим фильмам точек. В «Однажды… в Голливуде» Тарантино поставил себе прямо противоположную задачу. Место действия этого фильма – киногород. Он урбанизирует Голливуд (в фильме мы вместе с его героями, ветеранами киноиндустрии, наблюдаем, как стремительно менялся в конце 60-х район – вместе с эпохой) и в то же время делает каждый план, каждый проезд неразрывно связанным с кино того времени, превращая Лос-Анджелес в метапространство.

Принято считать, что «золотой век» Голливуда кончился вместе со студийной системой, переставшей отвечать времени: война во Вьетнаме, движение хиппи, сексуальная революция, убийство Мартина Лютера Кинга и расовый вопрос, наркотики, музыка, иллюзии и разочарование, висящее в воздухе ощущение сложного, переставшего быть ясным мира – все это нашло выражение в фильмах уже другого Голливуда, Нового. Но по Тарантино, эпоха больших звезд и невинности завершилась в одну ночь и по вполне конкретному адресу: 10050 Cielo Drive. После убийства Шэрон Тейт, самого известного преступления последователей Мэнсона, смотреть на

10050 Cielo Drive, Лос-Анджелес

мир через розовые, как калифорнийский воздух, стекла стало уже невозможно.

В лучшей, вероятно, сцене фильма каскадер Клифф Бут оказывается на ранчо Спэна – когда-то тут снимали вестерны (из числа тех, где звездой был вымышленный герой Тарантино Рик Далтон), но когда Клифф вслед за своей случайной привлекательной пассажиркой попадает на знакомую территорию, тут уже – штаб-квартира «семьи» Мэнсона. Этот эпизод, самостоятельная история в большой истории, на самом деле квинтэссенция всего фильма: тени полных приключений вестернов, где все было понарошку, и смехотворные вроде бы полудети, которые станут убивать взаправду, – на одном клочке высушенной солнцем земли. ◆

Анна Филиппова

АДРЕНАЛИН. МЕЛАНХОЛИЯ

«Однажды… в Голливуде» и тарантиновский саундтрек

Квентин родился в 1963 году в Ноксвилле, Теннесси, а вскоре переехал с матерью (отца он никогда не видел) в Торренс – городок, входящий в Большой Лос-Анджелес (Greater Los Angeles Area). Он обожал ходить в кино, но не мог заглядывать туда так часто, как хотел, – его мать работала простым администратором в фирме, оформляющей медицинскую страховку для бедных. Чтобы вновь пережить удовольствие, испытанное от просмотра фильма, и проиграть его у себя в сознании, он записывал микстейпы – кассеты с треками из кино, – располагая их строго в том порядке, как они звучали в фильме. Потом он перематывал кассету на начало, закрывал глаза, нажимал play и слушал, представляя одну за другой сцены из фильма. Когда Квентин стал режиссером – уже не просто Квентином, а Квентином Тарантино, – все начало происходить наоборот: сначала микстейп, потом – фильм. На момент съемок саундтрек к нему уже готов: звучание предшествует визуализации.

Тарантино – «луддит», он до сих пор работает с аналоговыми носителями: кассетами, винилом. На дворе 2019 год, а он делает микстейпы и собирает пластинки, причем одержим поиском именно оригинальных изданий. У него даже есть свой джук-бокс (музыкальный автомат), который, кстати, можно увидеть в фильме «Доказательство смерти» (сцена в баре).

То, что музыка в его фильмах безупречна, – трюизм. У режиссера есть условно проходные фильмы, но нет ни одного проходного саундтрека. Эпитет «тарантиновский саундтрек» не нуждается в расшифровке: сразу понятно, о какой музыке речь, даже если она не звучала в фильме самого Тарантино. Если бы нужно было записать рецепт музыкального коктейля «Квентин», то он выглядел бы примерно так: несколько композиций Эннио

Морриконе, Луиса Бакалова / Джека Ницше, бабблгам-поп (под который желательно происходит очень театрализованный и неожиданный акт насилия); тема из старого ТВ-шоу, несколько треков в жанрах кантри и хип-хоп, пара каверов на «старые песни о главном».

Основной критерий для характеристики и градации фильмов Тарантино – клевый (cool). К этой мысли пришли еще кинокритики 90-х и первые биографы режиссера – Джефф Джоусон, Джейсон Белли, Уэнсли Кларксон. Причем, как отмечает киновед Александр Павлов, когда мы говорим о Тарантино, слово *cool* следует переводить именно как «клевый», а не «крутой»: «“Круто” – не то же самое, что “клево”, хотя понятия могут иногда быть синонимами. “Круто”, как правило, может иметь значение “мачистский”, “маскулинный”, в то время как “клевый” чаще означает “прикольный” или “классный”, что отсылает нас к понятиям “интерес”, “увлекательность”, а не “успех”, “брутальность” и т.д.»[1].

«Клевость» фильмов Тарантино распространяется и на саундтрек. Тут сочетаются два фактора: то, какая музыка используется, и то, как она используется. Тарантино блестяще владеет техникой контрапункта – именно поэтому музыка в его фильмах так хорошо работает, а некоторые ассоциации настолько глубоко вгрызаются в память, что ни о чем другом, кроме как о сцене из фильма, думать при прослушивании трека уже нельзя. Получится ли у вас, например, поставить Stuck in the Middle with You (Stealers Wheel) и не вспомнить сцену из «Бешеных псов», где Майкл Мэдсон отрезает полицейскому ухо? Или песню Girl You'll Be a Woman Soon (Urge Overkill) и не представить героиню Умы Турман, которая вот-вот получит передоз и чуть не умрет? Музыка в тарантиновских фильмах не просто важная часть повествования, но гораздо большее: она формирует параллельный нарратив, и именно поэтому мы потом можем слушать ее отдельно, воспринимая не как «сопровождение к фильму», но как самостоятельное произведение.

Тарантино, если перефразировать выражение «адреналиновый наркоман», – адреналиновый террорист: он одинаково хорошо умеет растрогать зрителя и повергнуть его в шок. Первое выражается в его навыке создать в кадре меланхолию: это меланхолия тех мест, где он рос, – южной Калифорнии с ее трассами, пустынями, горами, копами и близким дыханием Мексики. Это меланхолия людей, находящихся в сложных отношениях с законом. Практически все «меланхолические» сцены в фильмах Тарантино проходят под «латиноамериканский» саундтрек: это либо песня на испанском, либо инструментальная композиция в стиле фламенко. Что касается шока, то тут мы тоже прекрасно знаем все его трюки: резня под бодрый саундтрек как будто со школьной дискотеки для фильмов Тарантино привычное дело. Квентин интуитивно очень хорошо чувствует точку синхронизации, как назвал это композитор и теоретик экспериментальной музыки Мишель Шион в своих исследованиях звука и голоса в кино: момент, когда визуальная составляющая и музыкальная вступают в синергию и производят

1. См.: *Павлов Александр*. Бесславные ублюдки, бешеные псы. Вселенная Квентина Тарантино. М., Издательский дом «Дело», 2018.

гораздо более мощный эмоциональный эффект, нежели по отдельности или в простой сумме. Часто эти сочетания настолько неочевидны, что ловишь себя на мысли о том, что такое могло прийти в голову только Тарантино: например, когда в «Бесславных ублюдках» Шошанна готовится поджечь гитлеровскую элиту в кинотеатре и яростно, как будто боевой раскрас, наносит на лицо макияж под песню иконы глэм-рока Дэвида Боуи Cat People (Putting Out the Fire).

Тарантино влиятельнее, чем иной музыкальный продюсер: он, например, способен переизобрести целый музыкальный жанр. Так произошло с сёрф-роком, который он сделал фоном в «Криминальном чтиве», и тот неожиданно стал «музыкой 90-х». «Для меня сёрф-рок ничего общего не имеет с сёрфингом, мне просто нравится звучание этой музыки, ее вайб», – подчеркивает он. Тарантино любит звук гитары: реверберацию (продленный звук), тремоло (блеющий звук), синкопы (смещение ритма, сильной и слабой доли), сочетание акустических и электрических гитар. Одним словом, он вырос на кантри, эйсид-роке и инструментальных саундтреках к спагетти-вестернам (твидовые гитары плюс труба), то есть на очень «клевой» музыке, из которой он создал еще более «клевое» сочетание – «тарантиновский саундтрек».

Тарантино любит придумывать и контролировать все сам: он не большой фанат делегирования полномочий. И все-таки у него есть музыкальный супервайзер – Мэри Рамос. Они познакомились на съемках «Бешеных псов» – Мэри дружила с Тимом Ротом, который приехал из Великобритании сниматься в «каком-то странном камерном боевике». На «Криминальном чтиве» Рамос была музыкальным координатором, а на всех последующих фильмах Тарантино – уже супервайзером. Но зачем такому контрол-фрику, как Тарантино, лишний человек на кухне? Если прибегнуть к аналогии из тарантиновского фильма, то Мэри – это Черная Мамба: наемница, обладающая самыми совершенными навыками и способная достать что угодно и кого угодно. А Тарантино никогда не искал легких путей.

Иногда Рамос приходится проводить целое детективное расследование, чтобы достать для него желаемый саундтрек. Например, для сцены сражения Невесты с О-Рен Исии – одной из самых запоминающихся в первом томе «Убить Билла» – Тарантино хотел использовать песню Don’t Let Me Be Misunderstood. Изначально сочиненная в 1964 году для Нины Симон, она стала вездесущим шлягером 1960-х благодаря десяткам каверов – до такой степени, что многие стали считать песню народной. Но Тарантино интересовал только один ее вариант: запись 1977 года в исполнении группы Santa Esmeralda.

Французский лейбл, которому принадлежала запись, судился с солистом группы Лероем Гомесом с 1980-х, когда он внезапно пропал. На просьбу использовать песню в фильме он ответил категоричным отказом. Но Рамос не из тех, для кого «нет» значит «нет». За два дня (а это был 2002 год, до «о’кей, гугл» было еще очень далеко) она перерыла все возможные источники – справочники, телефонные книжки, сборники

«Убить Билла», режиссер Квентин Тарантино

правообладателей… В конце концов обнаружила некролог родственника певца, далее по цепочке: нашла его мать (в штате Массачусетс), узнала у той французский номер телефона Гомеса, дозвонилась ему и за несколько минут убедила его договориться с лейблом и разрешить использовать песню.

Без дипломатических навыков Рамос не было бы и упомянутой выше сцены в «Криминальном чтиве»: Миа Уоллес (Ума Турман) находит в кармане пиджака Винсента Веги (Джон Траволта) пакетик с белым порошком, который она ошибочно принимает за героин. Нил Даймонд, автор песни You'll Be a Woman Soon (в фильме она звучит в исполнении Urge Overkill) был возмущен тем, что его музыку будут использовать для гламуризации наркотиков. «Напротив, – отмечала Рамос, написавшая ему очень эмоциональное письмо, – она же чуть не умерла!» Даймонд согласился, а фразу про «она чуть не умерла» присвоил и использовал потом во всех своих интервью.

«Золотые 60-е» и California Dreaming

«Однажды… в Голливуде» – это ностальгическая ода 1960-м, Лос-Анджелесу, а может быть, если заявления режиссера о скорой пенсии не шутка, и вовсе лебединая песнь Тарантино. Хотя к концу десятилетия ему было всего шесть лет, 60-е являются для него, как он сам часто признавался, главным источником вдохновения и ностальгического паломничества – его даже назвали в честь Квинта Аспера (Берт Рейнолдс), героя вестерн-сериала «Дымок из ствола» (Gunsmoke), который показывали по телевизору в 60-е.

Проблема с 60-ми заключается в том, что их все слишком хорошо знают. Но Тарантино удалось соблюсти баланс между «безусловными хитами» и менее мейнстримными треками. В трейлере к фильму мы

«Омерзительная восьмерка», режиссер Квентин Тарантино

слышим песню Straight Shooter, которая входит в самый известный альбом группы The Mamas & The Papas – If You Can Believe Your Eyes and Ears, вышедший в 1966-м. В фильме прозвучит еще одна песня The Mamas & The Papas – Safe in My Garden: размеренная, идиллическая баллада, записанная в 1968 году. The Mamas & The Papas – ярчайшие представители так называемого LA sound, жизнерадостного лос-анджелесского звучания, которое противопоставлялось San Francisco Sound (Дженис Джоплин, Jefferson Airplane, Big Brother and The Holding Company).

Второй трек, использованный в расширенном трейлере, – Brother's Love Travelling Salvation Show Нила Даймонда, рассказ о поездке проповедника-евангелиста по Америке; фолк-баллада, переходящая в госпел. Трек вышел в 1969-м, уже на исходе десятилетия, когда иллюзии о скорых переменах начали потихоньку рассеиваться. Интересно, что примерно в это время известный музыкальный журналист Ричард Голдстайн взял у Даймонда интервью. Он спросил музыканта: «Где вы будете находиться, когда нагрянет революция?» – «Хм, пожалуй, попивать коктейль в бассейне. У меня шикарный дом, знаете ли».

Еще один сладкий гимн идиллических 60-х Bring a Little Lovin (1967, Los Bravos), которая своей басовой линией перекликается с треком The Chase канадской группы Clinic (Тарантино сначала услышал его в «Дороге на Салину» (1970) Жоржа Лотнера, а потом использовал в «Убить Билла. Том 2»). По доброй традиции Квентин решил использовать музыку из спагетти-вестерна «Семь винчестеров для битвы» (7 winchester per un massacro; 1967, режиссер Энцо Дж. Кастеллари), название которого корректнее перевести как «Семь винчестеров для резни». Ну и, конечно, Тарантино был бы не Тарантино, если бы не напомнил тему какого-нибудь старого телесериала: на этот раз «ФБР» (The FBI, 1965–1974).

Фильм о Лос-Анджелесе 1960-х не мог обойтись без песни California Dreamin', но и тут Тарантино не пошел по уже протоптанной дорожке. Пожалуй, два самых известных исполнения этой песни принадлежат как раз The Mamas & The Papas и The Beach Boys, но Тарантино выбрал версию Хосе Фелисиано – слепого от рождения пуэрто-риканского певца, соединившего соул и латину и известного своими резкими политическими высказываниями.

Впрочем, The Beach Boys мы все-таки услышим: автором прозвучавшей в фильме в их исполнении песни Never Learn Not to Love числится участник группы Деннис Уилсон, однако на самом деле Уилсон лишь доработал песню, дописав бридж и немного изменив структуру: изначальная мелодия была создана не кем иным, как, да, Чарльзом Мэнсоном. В саундтреке также есть Surf's Up, которая была написана в 1966-м, но вышла в студийной записи только в 1971 году, и то с большим боем – она была слишком «длинная» и сложная для поп-трека, но ее все-таки согласились включить в альбом в качестве закрывающего трека. Тарантино включил в фильм и записи в исполнении самого Мэнсона Look at Your Game, Girl и Cease to Exist, и звучат они, конечно, жутковато – то ли из-за легкого диссонанса (качество записи оставляет желать лучшего, местами слышно, как не строит гитара), то ли из-за невозможности абстрагироваться от мысли о том, кем является исполнитель.

Из гарантированных хитов 60-х в фильме – Mrs. Robinson (1968, Simon & Garfunkel), ее, кажется, вообще никак не избежать; Tombstone Shadow (1969, Creedence Clearwater Revival); Out of Time (1966, Rolling Stones) и Hush (1968, Deep Purple). Лидер Creedence Clearwater Revival Джон Фогерти написал песню Tombstone Shadow под впечатлением от визита к прорицателю: тот посоветовал ему избегать самолетов и предсказал 13 месяцев невезения. Джон Фогерти до сих пор жив, а в авиакатастрофе в декабре 1967 года погиб другой великий пионер 60-х Отис Реддинг, которому было всего двадцать шесть лет. В «Однажды… в Голливуде» звучит его хит I Can't Turn You Loose (1965).

Тарантино включил в фильм и несколько современных треков. Пожалуй, самый любопытный выбор – это инди-дуэт из Бруклина TOLEDO: в фильме звучат их треки Some Samurai и Sick!. Может быть, режиссер полюбил инди-музыку, а может, это такая постирония: TOLEDO выглядят как современная инкарнация Simon & Garfunkel. ◆

Нина Цыркун

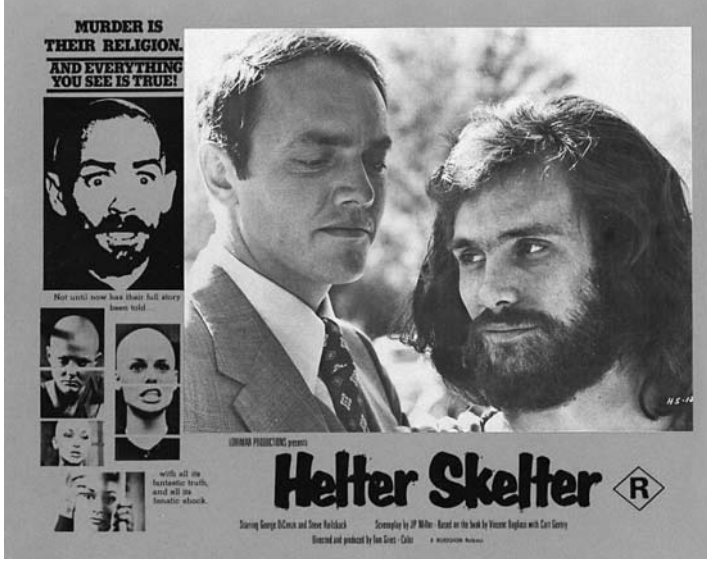
РЕЛИКТОВОЕ ИЗЛУЧЕНИЕ

Голливуд, 1969

В телефильме Тома Грайса «Хелтер Скелтер» (1976) в начале слушаний по делу «семьи Мэнсона» на руке окружного прокурора Винсента Буглиози внезапно останавливаются часы. «Намертво, – удивленно шепчет он сидящему рядом коллеге. – Такого еще никогда не было!» Этот казус заметил Мэнсон – и разразился сатанинским смехом.

Время относительно, наши системы его измерения – чистая условность, и оно способно течь вперед и назад, возвращая нас в прошлое, перенося в будущее или заставляя замереть вместе со стрелками на циферблате. В начале этого же документально-игрового фильма, соавтором которого был сам прокурор Буглиози, актер, исполняющий его роль, у входа в здание суда говорит, обращаясь к зрителю: «Мы не можем сказать, что история “семьи Мэнсона” закончилась». При том что закон и справедливость восторжествовали, эхо этих событий не заглохло и сегодня (более двух десятков фильмов снято про эту жуткую историю за почти полвека), и не потому, что в Америке не переставали следить за тем, как и сколько раз получившие свои тюремные сроки члены «семьи» безуспешно обращались за досрочным освобождением или вступали в брачные союзы; это эхо не стихло и когда в 2017-м в заключении умер ее глава.

В 2019 году в Америке переиздали книгу журналиста Боба Киркпатрика «1969: год, изменивший все». Впервые она вышла к сорокалетию указанной в заголовке даты, теперь ее перепечатали в знак того, что события, случившиеся в том году, размежевали новую историю страны и остаются актуальными и сегодня. В названии книги не указано, что они коснулись только Америки. На самом деле кое-что, может, осталось в основном в истории страны, но что-то имело



(и имеет) глобальный смысл. В 1969-м Нил Армстронг сделал первые шаги на Луне; приступил к президентству Ричард Никсон (соответственно продолжилась война во Вьетнаме); началась сексуальная революция (на офф-бродвейских сценах ставили музыкальное ревю «О, Калькутта!», где актеры играли обнаженными); состоялись хиппифест мира и любви в Вудстоке и ознаменовавший убийством зрителя конец эпохи хиппи Альтамонтский фестиваль, а «семья» Чарли Мэнсона совершила кровавое убийство беременной актрисы Шэрон Тейт и ее друзей в доме ее мужа Романа Поланского.

Казалось необъяснимым, как попали под обаяние низкорослика с пуговичными глазами (его роль в фильме Грайса незабываемо сыграл Стив Рейлсбэк) молодые люди, увидевшие в нем воплощение Иисуса Христа и совершившие семь (и это только доказанных) хладнокровных убийств. Спустя десять лет в фильме Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня» кто-то из экипажа капитана Уилларда получает из дома письмо с вложенной в него газетной вырезкой, содержащей информацию о деле Мэнсона. А тем временем сами эти парни направляются в «сердце тьмы», туда, где обезумевший полковник Курц, подобно Мэнсону, собрал толпу безропотно подчиняющихся ему фанатиков.

Чарльз Мэнсон обольщал юнцов, в основном девушек, речами, проникнутыми миссионерским пафосом, которые он потом артикулировал перед судом присяжных. В зале заседания открылся смысл оставленных убийцами в домах и на телах жертв, написанных их же кровью, слов Helter Skelter и «Свиньи». «Это “Битлз”, – сказал Мэнсон. – Это их музыка, через которую они передали ребятам свое послание, и они подсознательно ему повиновались». В битлах Мэнсон усмотрел четырех всадников Апокалипсиса, провозгласивших конец света. В 1968 году вышел в свет «Белый альбом». Чарльз особенно выделял в нем пять песен, кстати, далеко не самых популярных: «Черный дрозд», которую Пол Маккартни сочинил как привет чернокожей девушке после расистских выступлений в Алабаме; «Свинки» Джорджа Харрисона – сатиру на приглаженных и аккуратно постриженных парней истеблишмента;

«Беспечный ездок», режиссер Деннис Хоппер

пацифистские «Революция 1» и «Революция 9» Джона Леннона, многими расцененные как предательство идей новых левых и контркультуры, и Helter Skelter («кавардак») Маккартни, отразившую настроения Пола от ощущения начинающегося распада их группы. Мэнсон воспринял эти песни по-своему, увидев в них предсказание грядущей апокалиптической войны черных против белых. А поскольку война запаздывала, он решил ее спровоцировать, убивая «белых свиней». В клинической практике восприятие человеком мира как набора лично к нему обращенных знаков, называется референциальной манией (апофенией). Но Мэнсона психически больным не признали. Возможно, потому, что в наше время этот синдром не только широко распространен, но еще и стал инструментом криминализации, то есть законодатель (например, в России) сам определенным образом маркирует некие знаки или символы, воспринимая их как признак провокации к преступлению.

Маккартни вспоминал, что, когда он сочинял Helter Skelter, его навещали мысли о распаде Римской империи, – таким образом, его ощущения выходили за рамки внутригрупповых отношений; вполне вероятно, что они были связаны с признаками упадка контркультуры.

Когда мы сегодня говорим о Новом Голливуде, щедро приписываем ему кроме всего замечательного еще и заслуги леворадикального прозелитизма. Но вот историк Голливуда Дэниел Смит-Роузи задался вопросом: почему движение хиппи репрезентировали персонажи музыкальной культуры, а на экране на рубеже 60–70-х более или менее симпатичные и объемные фигуры, исповедовавшие приверженность принципам новых левых, практически не появлялись? Почему американские киностудии целое десятилетие после Вудстока выжидали, чтобы наконец экранизировать мюзикл «Волосы» и представить «детей эры Водолея», так сказать, в полный рост? Конечно,

писал Смит-Роузи, такие фильмы, как «Выпускник» (1967), «Ресторан Элис» (1969), «Беспечный ездок» (1969), а в 1970-м «Пять легких пьес» и «Напрямик», воспринимались как адресованные хиппующей разочарованной молодежи и даже эксплуатировали их характеры. Но, заключает автор, когда историки делают вывод о том, что американские киностудии в конце 60-х предоставили молодым авторам «ключи от царства», они не учитывают тот факт, что новые режиссеры, сценаристы и актеры были более ориентированы на карьеру, чем обычно признавалось тогдашней прессой, и их влияние не было по-настоящему контркультурным, а фильмический месседж не был действительно радикальным, как иногда думают[1]. Глядя из сегодняшнего дня, легко преувеличить влияние леворадикальных идей на умы американцев, а между тем большинство из них даже не считало необходимым вывод американских войск из Вьетнама.

В ноябре 1969-го Никсон произнес эпохальную речь, запросив поддержки молчаливого большинства – тех американцев, которые не выступали против войны во Вьетнаме, не разделяли ценностей контркультуры и не участвовали в общественной жизни. Традиционное значение выражения «молчаливое большинство» – покойники (соответственно «присоединиться к молчащему большинству» – значит умереть). Никсон был не первым из политиков, кто обратился к этому фразеологизму, но в его интерпретации он стал выражением стратегии «политического реализма» в противовес «идеализму» меньшинства, у которого голос был. Речь шла о поляризации общества в пользу тех, кто боялся и не хотел дестабилизации и голосовал за Никсона на выборах. Соответственно в противоположный лагерь попали не одни лишь интеллектуалы, либералы и космополиты, но и «неправильные» патриоты, как Капитан Америка из «Беспечного ездока». Контркультура размывалась не только благодаря давлению «молчаливого большинства»; она была апроприирована тем самым сегментом общества, который высмеивался песней Piggies, и выродилась в пустой иконографический знак «радикального шика», так назвал явления этого рода Том Вулф. Как писали впоследствии историки, исповедовавшие контркультуру молодые люди менее всего стремились к переменам в обществе; они лишь демонстрировали отстранение от него и тотальное разочарование. В этом смысле наиболее яркими примерами ее идеологии в 1969-м стали два фильма самого американского, «избранного», по слову Андре Базена, жанра – вестерна: «Беспечный ездок» и «Полуночный ковбой».

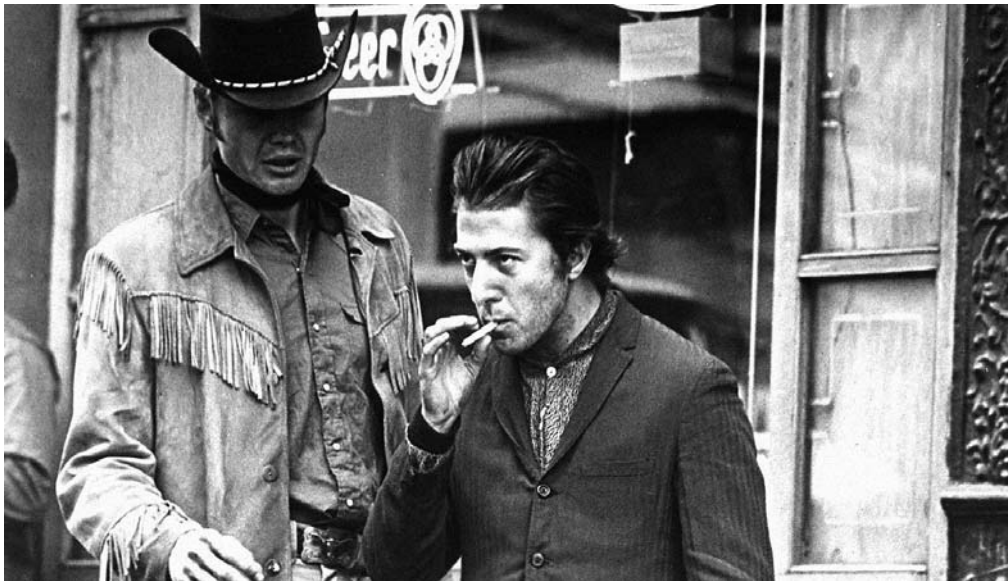
«Ездок» и «Ковбой» не чистопородные вестерны; это перелицовка, переинтерпретация, даже пародирование классического вестерна как чистейшего образца модернистского искусства в формате постмодернизма. «Полуночный ковбой» начинается с эпизода на площадке drive-in кинотеатра, который можно понимать как смерть вестерна. По-видимому, сеанс начался слишком рано, еще довольно светло, а потому изображение на экране как будто вылиняло до полной невидимости,

1. См.: *Smith-Rowsey Daniel* January 31, 2012, Bright Lights journal https://brightlightsfilm.com/you-know-billy-we-blew-it-historical-influences-on-the-rough-rebels-and-how-the-counterculture-was-excluded-from-hollywood/#.XP-U-hYzapo

и только слышны характерные для вестерна звуки; а зрителей совсем нет. Заглавный герой Джо Бак (Джон Войт) собирается, как полагается типичному персонажу вестерна, совершить судьбоносный путь, но не на запад, как принято, а на восток, в Нью-Йорк. Джо – не рыцарь на каком-то там коне, а безлошадный статный блондин с простодушным, младенческим лицом, который собирается зарабатывать на жизнь в качестве альфонса. Но его новая американская мечта не сбывается: в городе грехов он оказывается многажды обманутым и одураченным, а его одиссея заканчивается в обнимку с мертвецом, единственным приятелем – мелким воришкой и таким же неудачником. В начале и ближе к концу фильма Джо совершает два ритуально-знаковых действия: одевается в стилизованную ковбойскую одежду (шляпа, замшевая куртка с бахромой, сапоги), а потом выбрасывает весь этот прикид в мусорный бак.

Символическое прощание с вестерном синхронизировалось торжественными проводами в прошлое и самого жанра. Его с лихорадочным рвением отправили в набальзамированное забвение как рудимент старой консервативной культуры. На оскаровской церемонии 1969 года «Полуночный ковбой», первый фильм, маркированный рейтингом X (только для взрослых), получил статуэтку как лучший фильм, «Оскар» достался его режиссеру Джону Шлезингеру и сценаристу Уолдо Солту. А одновременно три премии (за лучший оригинальный сценарий, саундтрек и песню) плюс три номинации получил вестерн «Буч Кэссиди и Санденс Кид» Джорджа Рой Хилла; икона жанра Джон Уэйн удостоился «Оскара» за лучшую мужскую роль в «Железной хватке»; наконец, номинации в категории «Лучший сценарий» (Питер Фонда, Деннис Хоппер и Терри Саузерн) и «Лучший актер в роли второго плана» (Джек Николсон) достались «Беспечному ездоку».

Герои фильма сменили лошадей на мотоциклы. Сбыв партию кокса, они купили пару «Харлеев» и отправились из Лос-Анджелеса на праздник «Марди Гра» в Новый Орлеан. У обоих многозначные для мифологии вестерна имена. Одного зовут Уайетт (он же Капитан Америка, так же зовется его байк, а на спине его куртки красуется лейбл с национальным флагом); это имя легендарного шерифа времен фронтира Уайетта Эрпа – неоднозначной фигуры блюстителя закона и держателя салунов и борделей, который десятки раз появлялся на экране. Уайетта в «Ездоке» сыграл Питер Фонда, представитель респектабельной голливудской династии, чей отец Генри Фонда сыграл Уайетта Эрпа в классическом вестерне Джона Форда «Моя дорогая Клементина». Второго зовут Билл, и это референс к Малышу Билли, тоже реальному герою фронтира, смолоду ставшему на кривую дорожку; на его счету восемь убийств, и сам он был застрелен в двадцать один год. Билла в «Ездоке» играл Деннис Хоппер, воплощение антиголливудизма, но его встреча с Питером Фондой уже обозначила поворот Голливуда в сторону от «золотого века»: еще в 1966-м Питер сыграл главную роль в «Диких ангелах»



«Полуночный ковбой», режиссер Джон Шлезингер

Роджера Кормена, и трудно найти лучшую эмблему контркультуры, чем плакат с его изображением во главе банды грязных байкеров и прокламацией его героя по прозвищу Божественный Блюз: «Я хочу быть свободным… и ширяться». Собственно, из этого фильма и вырос замысел «Беспечного ездока». А идеология и внешность хиппи инструментализовались как атрибуты зла. В массовом сознании Мэнсон тоже ассоциировался именно с этим, а между тем самого его раздражало, когда его называли «хиппи» – он считал «длинноволосых» слабаками.

В «Диких ангелах» подружку лидера банды играла Нэнси Синатра, дочь знаменитого певца и актера, а травку Питер впервые попробовал из рук Джима, сына другой голливудской знаменитости – Роберта Митчума. Многих смущал тот факт, что контркультуру представляли дети из верхнего среднего класса, и это смущение (если не сказать неприятие) лучше других сформулировал Пьер Паоло Пазолини. Как ученый-семиолог, он пришел к выводу, что поколение хиппи сосредоточилось на «языке внешности». Поначалу анархическое (что Пазолини импонировало) движение выродилось в конформизм: «Отталкивающие маски, в которые рядятся молодые люди, делаясь безобразными, как старые шлюхи, фактически являются олицетворением того, что на вербальном уровне они осудили навсегда. Они отвергли облик старого мира – всех этих священников, судей, офицеров, липовых анархистов, смехотворных служащих, торговцев, мошенников, благонамеренных бандитов. […] Однако […] изоляция, в которой они оказались, отрезанные от мира, запертые, как в гетто, в молодежной резервации, лишила их возможности действовать в исторической реальности, предопределило регресс. На деле обнаружилось, что по сравнению с отцами они пошли вспять, воскрешая в своих душах страхи

и конформизм, а в своем внешнем облике традиционность и смирение, которые, казалось, преодолены навсегда»[2].

В открытом письме актрисе Сильване Мангано, написанном по следам событий 1968 года в Париже, Пазолини сравнил «дух Мая» с явлением в Фивы Диониса в облике красивого юноши с длинными волосами, чтобы принести любовь, но вместо этого принесшего бесчинства и кровопролитие. «Он – иррациональность, совершающая при безразличии окружающих неуловимый *переход* от прелестного к ужасному, посредствующая меж Богом и Дьяволом, между добром и злом…»[3]

В 1988 году во время своей президентской кампании Джордж Буш вспомнил название фильма «Беспечный ездок» для обозначения «уходящей эры мягкотелости»: американцы, мол, прожили время беспечных ездоков и вступают в решительную эпоху «Грязного Гарри». В наше время этой же риторики придерживается Дональд Трамп: «Молчаливое большинство вернулось, – говорил он во время предвыборной кампании, – и нашу страну мы вернем».

Что же касается вестерна, то почетные проводы не стали концом его истории. К тому, что произошло с ним в 1969 году, применим вывод, сделанный теоретиком кино Теменугой Трифоновой по поводу фильма Джона Форда «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» (1962) – некоторые критики называют его последним классическим вестерном. Фильм, пишет она, будто говорит нам: «все проходит, даже мифы», и в то же время утверждает: «мифы выходят за пределы истории»; исчезая, миф возрождается как Феникс из праха истории, одновременно разрушая стереотипы, описывающие избитые штампы его бессмертия[4]. «Беспечный ездок» и «Полуночный ковбой» стали как раз непредсказуемыми образцами ревитализации жанра, который, во-первых, продолжил свою историю в образцах неоклассических форм или римейков, а во-вторых, начал стремительно ветвиться, рождая твисты в виде мистического, фантастического, сентиментального, музыкального, феминистского, а также сазерна («Джанго освобожденный»), нозерна («Выживший»), истерна, слэшер-вестерна и пр. Характерно при этом, что на фоне мифологизации эпохи фронтира даже в самые невероятные сюжеты вкрапляются моменты новооткрываемой исторической правды. Хотя в целом судьбу вестерна можно суммировать словами редактора газеты из фильма «Человек, который застрелил Либерти Вэланса»: «Когда легенда становится фактом, публикуйте легенду». Легенда же, в отличие от исторических фактов, неубиваема в общественном сознании, так же как неизбежны ее модификации, вариации, интерпретации и резиньяции. Не диво ли дивное, что Квентин Тарантино назвал свое «Криминальное чтиво» «рок-н-ролльным спагетти-вестерном»?! ◆

2. *Пазолини Пьер Паоло*. О чем «говорят» волосы. – В книге «Теорема», М., «Ладомир», 2000, с. 546.

3. Цит. изд., с. 466.

4. См.: *Trifonova Temenuga*. John Ford's Funeral Oration: The Man Who Shot Liberty Valance. // Senses of cinema. November 2007. Cinémathèque Annotations on Film, issue 45// http://sensesofcinema.com/2007/cteq/liberty-valance-trifonova/

Дмитрий Захаров

ИТАЛЬЯНО ВЕРО

Рождение спагетти-вестерна

Хозяин магазина поднял глаза. В дверях возник силуэт человека, лицо которого было наполовину скрыто ковбойской шляпой. Незнакомец неспешно закурил сигару. В отблеске огня можно было разглядеть небритое, загорелое лицо и пронизывающий холодный взгляд. Медленно, звеня шпорами, зловещая фигура двинулась в сторону прилавка. Испуганный владелец, по лицу которого градом катился пот, заикаясь, спросил: «Ч-чем могу помочь, с-сэр?» Посетитель испытующе уставился на него и через паузу произнес: «У вас есть “Пистолет для Ринго” и “Пуля для генерала”?»[1]

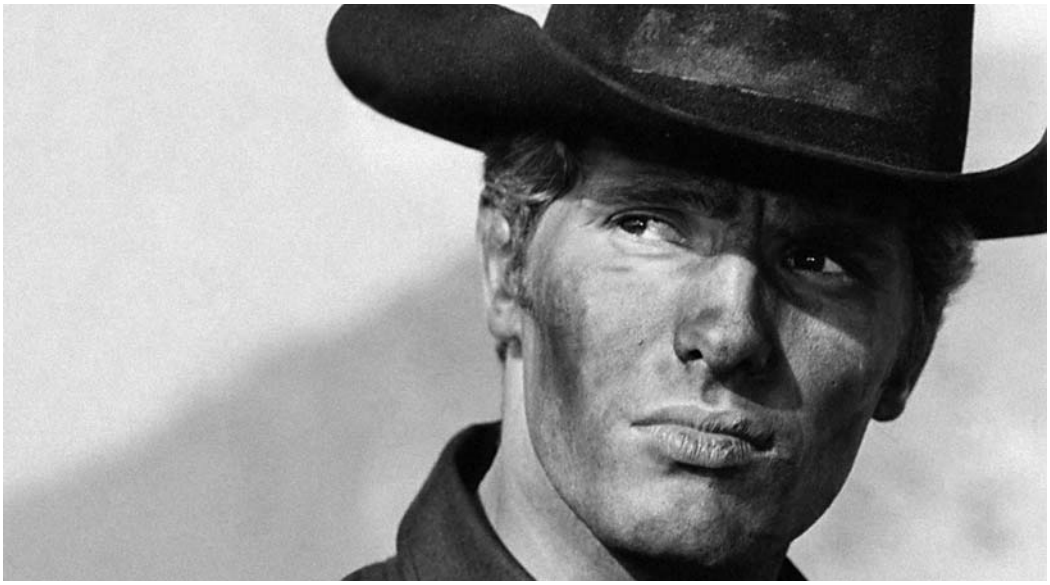
Howard Hughes. Spaghetti Westerns

1

В одной из сцен «Джанго освобожденного» (2012) эпизодический персонаж Америго (Франко Неро) спрашивает у заглавного, как того зовут. И потом Неро, сыгравший в 1966 году стрелка-мстителя Джанго в одноименном спагетти-вестерне Серджо Корбуччи, просит произнести имя по буквам. Удовлетворенный ответом, первородный Джанго уходит, словно уступая место преемнику. Режиссер «Джанго освобожденного» Квентин Тарантино не просто шутит, но и отдает дань повлиявшему на его творчество спагетти-вестерну.

Отличающийся упрощенным диалогом, манерным стилем, резким монтажом, постоянно играющий с голливудскими клише, населенный суперметкими стрелками, продажными шерифами, мексиканскими бандитами и мало чем несходными с ними революционерами,

1.
«Пистолет для Ринго» (*Una pistola per Ringo*, 1965, режиссер Дуччо Тессари), «Пуля для генерала» (*Quién sabe?* 1967; в советском прокате «Золотая пуля», режиссер Дамиано Дамиани) – итальянские вестерны.



«Пистолет для Ринго», режиссер Дуччо Тессари. 1965

итальянский вестерн – явление уникальное. В начале 1960-х за океаном «американский национальный жанр» испытывал кризис, связанный с уходом поколения главных мастеров, перемещением значительной доли аудитории к телеэкранам, переосмыслением культурных ценностей. В 1963 году в Голливуде было сделано всего с десяток ковбойских фильмов. Итальянские продюсеры смекнули переориентировать производственные мощности студии «Чинечитта» на условный Дальний Запад, чтобы заполнить образовавшуюся лакуну и удовлетворить потребность европейского зрителя в кинематографичном «жанре погонь и перестрелок». В качестве ландшафта выбрали Испанию, для съемок подошла дешевая, дающая зернистое бледное изображение пленка Techniscope. Предприниматели напали на золотую жилу: наряду с британским Джеймсом Бондом итальянские стрелки-авантюристы и мстители Джанго, Ринго, Сартана, Сабата, Тринити стали самыми популярными персонажами европейского кино десятилетия. С 1963 по 1965 год на «Чинечитта» сняли около ста тридцати вестернов.

Пережив в середине 1960-х расцвет, спагетти-вестерн стал выдыхаться, что проявилось в прививке атрибутов хоррора, мюзикла, фильмов кунфу. Феномен спагетти-вестерна настолько парадоксален, что едва ли возможно однозначно ответить на вопросы о его генеалогии, субстрате и культурной ценности. (В 1973 году Тонино Валерии сделал попытку разобраться в поджанре, рефлексируя в фильме «Меня зовут Никто» на тему связи голливудских и итальянских вестернов.)

С одной стороны, итальянский вестерн – непритязательная калька американского, его поджанр. Не случайно на главные роли приглашались англоязычные актеры, в том числе снимавшиеся прежде в американских вестернах – Ли Ван Клиф, Илай Уоллак, Клинт Иствуд, Джек

Пэланс, – либо итальянцы брали псевдонимы: актер Джулиано Джемма стал Монтгомери Вудом, Джан Мария Волонте – Джоном Уэлсом, а режиссер Марио Коста – Джоном В. Фордсоном. Серджо Леоне, автор трендообразующего спагетти-вестерна «За пригоршню долларов» (1964), значился в титрах как Боб Робертсон.

Сходство прослеживалось в иконографии, фабулах, типах персонажей. Так, картина Дуччо Тессари «Пистолет для Ринго» начиналась с пришедшего из США маркера жанра – баллады, предварявшей многократно «обстрелянный» за океаном сюжет о заложниках. Выручал попавших в беду по-голливудски крутой стрелок, типичный для многих вестернов человек с принципами и в то же время находящийся вне закона. Вместе с ним на первом плане действовали честный шериф и девушка чистых нравов, которая влюблялась в Ринго, но тот уезжал на закате многотрудного дня спасать других… Одним словом, картина была напичкана шаблонами американского *B*-вестерна 1950-х. А прототипом главного персонажа служила реальная фигура известного стрелка Джонни Ринго, увековеченного великим Джоном Фордом в конце 1930-х в «Дилижансе».

В спагетти-вестернах время от времени появлялись индейцы – «Джанго, стреляй…» («Если жив, стреляй», Se sei vivo spara; 1967, режиссер Джулио Квести) – и ковбои – например, в «командном вестерне» Франко Джиральди «Семь женщин Макгрегоров» (1967), название которого явно отсылало к «Великолепной семерке» (1960) Джона Стёрджеса. Правда, краснокожие и скотоводы возникали на испанском «дальнем Западе» скорее как исключение, но ведь они встречались и далеко не в каждом американском вестерне. Добавим, что, по словам Серджо Леоне, созданный Иствудом в «долларовой трилогии» образ человека из ниоткуда, без прошлого во многом был вдохновлен классической лентой Джорджа Стивенса «Шейн» (1953). Все как будто указывало на мимикрию под продукцию made in USA.

Логично, что эксперты кино искали в итальянских опытах попытку воспроизведения американских исторических событий, культурных кодов, идеологических ориентиров, моральной системы координат. Но, за редким исключением, они увидели нечто иное, к тому же соизмеримое по ценности голливудской продукции категории *B* и пятицентовым романам XIX века о Диком Западе. Перефразируя известного продюсера и режиссера вестернов Томаса Инса, можно сказать, что создатели итальянских вестернов чаще меняли лошадей, чем сценарии. В США кинокритики изобрели насмешливый ярлык spaghetti, а их коллеги из Италии использовали вариации macaroni, pizza и pasta, словно сравнивая вестерны собственного производства со стряпней.

Впрочем, оценивать итальянские вестерны по критерию соответствия историческим реалиям или закрепившимся в кино США мифам фронтира вряд ли плодотворно. К тому же нет доказательств, что публика смотрела итальянские вестерны, как американские. Что, если

стратегия итальянского вестерна заключалась не в стремлении к мимикрии, дотошной репродукции американского вестерна?

В итальянских картинах нет того, что отличает лучшие американские вестерны – правдоподобия обстоятельств, драматургических мотивировок событий и поступков. При всей разности почерка профессионалов средней руки – «сюрреалистичного» Корбуччи, «романтичного» Тессари, нарочито «авангардного» Квести – их фильмы держатся на кинетических аттракционах, чрезмерной эксплуатации кинематографического ресурса жанра. В основу спагетти-вестерна положен принцип: чем больше перипетий, тем лучше. Добавив к этому потенциал вестерна как набора клише, которые легко пародировать (и которые в фильмах талантливого модерниста Леоне блистательно пародируются), получим полную формулу.

Не случайно высказывалось мнение о том, что спагетти-вестерн – разновидность распространенного в Италии 1960-х фильма-путешествия, который был представлен пеплумами, шпионскими фильмами, комедиями с актерами Франко Франки и Чиччо Инграссиа. Пустынный ландшафт Альмерии на юге Испании служил киногеничной локацией, а прочая, легко узнаваемая зрителем иконография вестерна была выигрышной вариацией историй о странствующих персонажах.

Один пример. На протяжении всего действия фильма Серджо Соллимы «Сдавайся и расплатись» (1966) помощник шерифа в исполнении Ли Ван Клифа преследует ложно обвиняемого в преступлении мексиканца. Некоторые образы совершенно чужеродны мифологии фронтира – бедный мексиканец выступает классическим персонажем плутовского романа, одинокая хозяйка ранчо смахивает на ведьму, а выходящий в финале на дуэль под музыку Бетховена немецкий офицер скопирован с персонажа Эриха фон Штрогейма из «Великой иллюзии». Авторы не стремились к историческому и бытовому правдоподобию, картина носила сказочный характер.

Как бы то ни было, есть основания видеть в спагетти-вестерне нечто большее, чем просто эксплуатацию известных шаблонов и иконографии. Следует учесть величину и талант художников, реализовавшихся или пробовавших себя в поджанре. Игра с клише вестернов подчас настолько любопытна, что как будто претендует на принципиальный диалог с аутентичным оригиналом.

В картине «Джанго» Серджо Корбуччи рисует Дикий Запад настоящим адом. На улицах городка, терроризируемого мексиканскими полуреволюционерами-полубандитами и южанами-расистами, не высыхает грязь. Вплотную к жуткому островку «цивилизации» раскинулись болота и кладбища. Вся жизнь горожан замкнута в салуне и борделе. Единственный способ покончить с ужасом видится в уничтожении всех и вся, что – прямо или косвенно – с успехом осуществляет одетый в форму армейского могильщика мститель Джанго, таскающий за собой гроб, внутри которого пулемет. Хэппи энд рифмуется с финалом «За пригоршню долларов», где герой уезжает, оставляя после себя полную разруху.

«Джанго», режиссер Серджо Корбуччи. 1966

Характерный антураж многих спагетти-вестернов – заброшенные церкви, пустынные улицы городков, «перенаселенные» кладбища; огромное количество сцен немотивированного садизма; резкий монтаж и острые ракурсы, столь отличающиеся от более органичного визуального нарратива голливудской продукции. В основе большинства фильмов драматическая ситуация мести или предприятия по обогащению.

Приписывая янки и гринго склонность к авантюризму, стремление к наживе, акцентируя используемый Голливудом мотив личной мести, итальянцы как будто высмеивали «национальные качества» американцев и мифы о фронтире. Спагетти-вестерн демифологизировал фронтир и деконструировал классический американский вестерн с его доктриной «явного предначертания».

Нередко спагетти-вестерн служил площадкой для выражения левой политической позиции. Не скрывавший своих коммунистических взглядов Корбуччи поставил пару вестернов о мексиканской революции: «Наемник» (1968), «Компаньоны» («Напарники», Vamos a matar, compañeros; 1970) и принципиальную «классовую» картину «Великое безмолвие» («Великое молчание», Il grande silenzio; 1968). Дамиано Дамиани сделал получивший немалый резонанс «революционный вестерн» «Пуля для генерала», в котором рассказал историю о классовом прозрении бандита. Наконец, Леоне определял себя «не имеющим иллюзий социалистом на грани анархистских взглядов», что выразилось в образах его протагонистов и отдельно в вестерне «Ложись, ублюдок!» («За пригоршню динамита», Giù la testa; 1971).

Таким образом, игра с жанровыми клише, идеологемами, культурными кодами – нечто большее, чем мимикрия. Но насколько большее? Что, если трансформация кодов вестерна указывает не столько на критику «американских ценностей» и попытку деконструкции

«Меня зовут Никто», режиссер Тонино Валерии. 1973

мифов Дальнего Запада, сколько на влияние американской культуры? Возможно, спагетти-вестерн являлся европейской рецепцией популярного жанра, которая вливала в старые схемы и модели новую кровь, переводила их в транснациональный, транскультурный модус.

Характерно, что многие картины носили интернациональный характер. Например, знаковый представитель жанра «За пригоршню долларов» – римейк самурайского фильма Акиры Куросавы «Телохранитель», и примечательно, что не все стрелки́ в спагетти-вестернах идентифицированы как американцы.

В пользу понимания итальянского вестерна как транснационального феномена говорит и его влияние на современные европейские вестерны и азиатские истерны. А в Америке оно сказалось в революционных изменениях, наиболее заметно проявившихся в фильмах Сэма Пекинпа с присущим им повышенным градусом жестокости и нескрываемым цинизмом.

2

Явные реминисценции поэтики спагетти-вестерна нередко возникают в фильмах Квентина Тарантино, которые он не без лукавства называет кухонным термином «мусорная еда» (junk-food).

Тарантино никогда не скрывал своей любви к спагетти-вестернам. Он признаёт, что желание встать за камеру возникло у него благодаря эпической картине Серджо Леоне «Однажды на Диком Западе» (1968). Фильм показал ему, какой невероятной силой может обладать режиссура, что она в каждом кадре может нести печать авторства. Он также восхищается работой недооцененного художника Карло Сими, который одевал персонажей и наполнял вселенную Леоне дотошным и в то же время условным реквизитом. Что касается спагетти-вестернов

в целом, в них Тарантино привлекает «использование музыки, ироничный юмор, сюрреализм и безумство».

Уже в его первом фильме есть прямая цитата «безумства» из «сюрреалистичного» «Джанго» – один из гангстеров отрезает другому ухо. В нескольких картинах он использует музыку композитора спагетти-вестернов номер один Эннио Морриконе. Режиссерская манера Тарантино в целом родственна спагетти-вестерну: он ироничен, рефлексивен по отношению к жанрам, постоянно играя с их устоявшимися канонами. Как и авторы спагетти-вестернов, американец с итальянскими корнями не скупится на кадры жестокого насилия – сценой закапывания в гроб живьем в «Убить Билла» наверняка восхитились бы многие создатели итальянского поджанра. Если добавить к этому склонность к историям мести, вряд ли стоит удивляться, что фильмы «Убить Билла», «Бесславные ублюдки», сделанный по его сценарию «От заката до рассвета» некоторые критики сразу назвали спагетти-вестернами.

Все же такое понимание жанровых границ представляется слишком вольным. Для предметного разговора нужно было дождаться захода Тарантино непосредственно на территорию Дальнего Запада. Режиссер планировал ставить вестерн сразу после «Убить Билла» и уже в 2007 году примерил пояс с кольтом в качестве актера в картине Такаси Миикэ «Сукияки Вестерн Джанго», который позиционировался как японский вариант спагетти-вестерна (сукияки – японская лапша).

Наконец, в 2010-е годы Тарантино добирается до фронтира как режиссер. Название «Джанго освобожденный» прямо отсылает к традиции итальянского вестерна. Однако в силу укорененности в американской культуре и собственного ви́дения независимый режиссер Тарантино создает авторский продукт. С одной стороны, он цитирует спагетти-вестерны, вдохновляется их образами, использует художественные приемы, с другой – по-своему переосмысливает темы и идеи.

Как и в фильме Корбуччи, первые кадры сопровождаются балладой Луиса Бакалова. Однако это не просто заимствование или дань жанру спагетти. В песню врывается звук ударов кнута. Прием включения в мелодию характерных для Дальнего Запада звуков – кнут, выстрелы, свист – использовался ранее Морриконе в «долларовой трилогии». Но у Леоне референтом звукоряда служил американский Запад. «Джанго освобожденный» – вестерн о рабовладельческом Юге, а не ковбойском фронтире. Не случайно в саундтреке остается только свист кнута. Причем звуки ударов обретают и сюжетную функцию – в этих же кадрах мы видим Джанго и других рабов со шрамами на спинах.

Еще один кивок в сторону спагетти-вестерна содержится в адресованном чернокожему Джанго объяснении вторым главным персонажем картины немцем Шульцем, кто такой bounty hunter. Соль в том, что, когда на американский рынок хлынула итальянская продукция

с сюжетами об охотниках за головами, аудитория с трудом восприняла резкую и почти безальтернативную профессиональную переквалификацию стрелка. Кстати, показателен один момент: спагетти-вестерны были мало изобретательны на слова, а Тарантино осуществляет запоздалый ликбез своим фирменным оружием – остроумным диалогом.

Разъезжая на повозке с муляжом зуба наверху, Шульц маскируется под доктора. Конспирация весьма убедительная в рамках сюжета и остроумная в метафорическом плане – доктор лечит «больной Запад» кровопусканием. Ход заимствован из картины «Сахарный кольт» (1966). Причем как в этом фильме Франко Джиральди, так и у Тарантино доктор при необходимости становится стрелком. Различие в том, что Шульц к тому же с развитием действия превращается из почти циника в чуть ли не демократа-антирасиста. Меняется и Джанго. В его случае эволюция характера передана сначала через внешнюю атрибутику, в первую очередь одежду. Джанго дважды заходит в магазин – так и хочется сказать «от Карло Сими», – представая камердинером, а затем стрелком. Надев перчатки а-ля Джанго, шляпу а-ля Человек без имени, он перестает быть «Пятницей» и становится «Зигфридом». Подкладывание под характерный для спагетти-вестерна аттракционный пласт жанровых механизмов драмы, а также мифологического плана из «Песни о Нибелунгах» добавляет в фильм новые измерения.

Тарантино по-своему использует чуть ли не главный атрибут жанра «спагетти» – сцены садизма. В обоих «Джанго» есть наказание кнутом и членовредительство. Но если у Корбуччи жестокость может показаться недостаточно мотивированной, жестокостью ради жестокости, у Тарантино ее обоснованием служит факт существования института рабства. (Кстати, сцена борьбы мандинка, в которой ставкой является жизнь, вызывая ассоциацию с боями гладиаторов, отсылает к истории латинских народов.)

Даже там, где, казалось бы, Корбуччи оригинален и остроумен, последнее слово в заочном диалоге остается за Тарантино. Итальянский постановщик придумывает расистов в капюшонах цвета крови, которые преследуют представителей желтой расы. Вводя в повествование куклуксклановцев, американский режиссер следует историческим реалиям. Вроде ничего особенного, но, наблюдая за стенаниями плантаторов, сетующих на плохую видимость жертв через узкие прорези масок и обиду одного из них за «благородное» усилие его патриотичной супруги, которая «не жалея себя шила всю ночь эти капюшоны с прорезями», вступаешь в зону черного юмора. Мотив Корбуччи развит, спародирован и достигает большего эффекта.

Сравнивая фильм 2012 года с культовым оригиналом, работу Тарантино можно было бы назвать «Джанго превзошедшим». Впрочем, параллели можно рассматривать и вне оценочной шкалы.

В «Джанго» и некоторых других спагетти-вестернах персонажи стрелков при помощи монтажа и ракурсов, посредством контраста

«Однажды на Диком Западе», режиссер Серджо Леоне. 1968

в одежде словно противопоставлены окружающему миру. Они не просто бродяги, а чужаки. Нередко единственным жителем городка, который идет с ними на контакт, становится гробовщик. В «Джанго освобожденном» по мере продвижения от штата к штату представитель угнетаемой расы Джанго и просвещенный Шульц все плотнее погружаются в чужеродный и опасный для них мир, центром которого выступает самый беспощадный к рабам штат Миссисипи, а конечной точкой необычного путешествия – плантация внешне утонченного изувера, доморощенного «ученого»-френолога, рабовладельца Кэнди, где содержится жена Джанго, рабыня Брумхильда.

Объединяет двух «Джанго» взгляд на Запад – Юг как на территорию абсурда. Корбуччи создает его при помощи визуальных средств: гроб, невысыхающая грязь, ненасытное болото, красные капюшоны, явная диспропорция населения в пользу кладбища… Характерно, что, говоря о рабстве, Тарантино использует именно слово «абсурд». В его картине крайним выражением абсурдистской парадоксальности, которая, впрочем, не разрушает ни логики, ни реализма, выступает черный раб Стивен (Сэмюэл Л. Джексон), ненавидящий свою расу, относящийся к ней не менее бесчеловечно, чем плантаторы. Городок, кладбище, болото в «Джанго», плантации, цепи, карцеры в «Джанго освобожденном» олицетворяют одно и то же – цивилизацию, с которой не просто что-то не в порядке, а которая неисправима. Такой диагноз роднит фильм Тарантино со многими спагетти-вестернами и противопоставляет их американским.

Процветающий в этой цивилизации садизм, устанавливающие в ней законы и нормы нелюди заслуживают только уничтожения. Ее и осуществляют персонажи Корбуччи и Тарантино. В финале чернокожий Джанго лишь повторяет поступок белого Джанго – взрывает

усадьбу под саркастическим названием Кэндиленд («Страна сладостей»), символ бесчеловечности.

Второй вестерн Тарантино «Омерзительная восьмерка» вдохновлен итальянским поджанром дозированно и точечно. Тем не менее протагонисты фильма столь же «омерзительны», как многие стрелки́ «спагетти». По профессии они охотники за головами, в душе – циники, в поступках – часто садисты. Персонажи одеты, как на Неделе высокой моды. Своего рода образным ориентиром стала картина Корбуччи «Великое безмолвие», редкий спагетти-вестерн, действие которого происходит зимой. Еще больше мотивов режиссер наследует у Серджо Леоне. Заметно, что источником вдохновения для персонажа Сэмюэла Л. Джексона послужил Ли Ван Клиф. Постоялый двор, где разворачивается значительная часть действия, напоминает огромные пространства внутри строений в фильмах Леоне. Знаковым стало и участие в проекте композитора Морриконе.

Фирменные безмолвные паузы Леоне, умение работать на открытых пространствах не конек Тарантино. У него другие козыри. Все же из всех авторов спагетти-вестерна ему по-настоящему близок только Серджо Леоне. По масштабу таланта, значимости в истории кино, материалу… «Он представляет собой наилучшую комбинацию совершенного мастера стиля и рассказчика» – эти слова Тарантино об итальянце могут быть адресованы и ему самому. Оба относятся к той редкой породе режиссеров, которые одновременно обладают даром рассказчиков увлекательных историй и неповторимым, ярким фильмическим стилем. ◆

Алексей Поляринов

ЧАРЛИ МЭНСОН И ДАРЫ СМЕРТИ

Когда начинаешь изучать дело Мэнсона, первое, что бросается в глаза, – то, как хорошо его история отражает Америку; будто читаешь отличный роман: тут тебе сразу и социальный комментарий, и сатира на 60-е. Слишком ярко, в жизни так не бывает. Возможно, именно поэтому Чарльз Мэнсон выделяется на фоне прочих психопатов и серийных убийц и уже пятьдесят лет не дает покоя музыкантам, писателям и режиссерам. Его история выглядит как ревизия всех изъянов Америки – от бюрократии и правосудия до медиа и культуры в целом.

Причем, очевидно, дело не в кровожадности. В США были и более жестокие секты и маньяки – вспомнить хотя Джима Джонса, основателя «Храма народов», устроившего в 1978 году самое массовое самоубийство в истории (погибли 918 человек, 276 из них дети), или серийного убийцу-клоуна Джона Гейси, – но никто из них не стал культурным феноменом такого уровня. О Чарли Мэнсоне и его «семье» написаны десятки книг и спеты сотни песен. Он несколько раз появлялся в мультсериале «Южный парк» и был там вполне положительным персонажем, который просто иногда убивает людей (такой вот постмодернистский юмор). Есть даже опера и мюзикл по мотивам его жизни; мюзикл о лидере культа и подростках-убийцах. С годами интерес к его фигуре не утихает – в недавно вышедшем на Netflix сериале «Охотники за разумом» Мэнсон ни разу не появляется в кадре, но о нем постоянно говорят – как о Священном Граале психиатрии. А теперь подключился и сам Тарантино.

Для понимания американской культуры – и места Мэнсона в ней – важно иметь в виду вот что: она построена на зрелищах[1]. Все, абсолютно все – суд, смерть, политика – в Америке превращается в шоу. Поэтому

1.

Эту особенность Америки Квентин Тарантино зафиксировал уже на старте своей карьеры: в одном из первых его рассказов, который лег в основу сценария «Прирожденные убийцы» (1994), – история двух серийных убийц, которых жадные до сенсаций и рейтингов СМИ превращают в знаменитостей, в идолов.

особенно интересно изучать американскую культуру отсюда, из сегодняшней России. Мы – другие, наша культура построена на стыде и замалчивании, у нас невозможно представить себе сериал вроде недавнего «Чернобыля» от HBO, сор из избы у нас не выносят, в то время как в Америке «вынос сора» – почти национальный вид спорта. И это одна из причин, почему Мэнсон сегодня, спустя полвека, до сих пор у всех на слуху.

Его случай – превращение преступника в поп-икону – не сбой системы, наоборот: если внимательно рассмотреть поворотные точки его биографии, станет ясно, что именно система его и создала. Он стал возможен во многом благодаря бешеному развитию медиа и телевидения в 1960-е и еще благодаря той самой уникальной особенности американской культуры все вокруг превращать в зрелище.

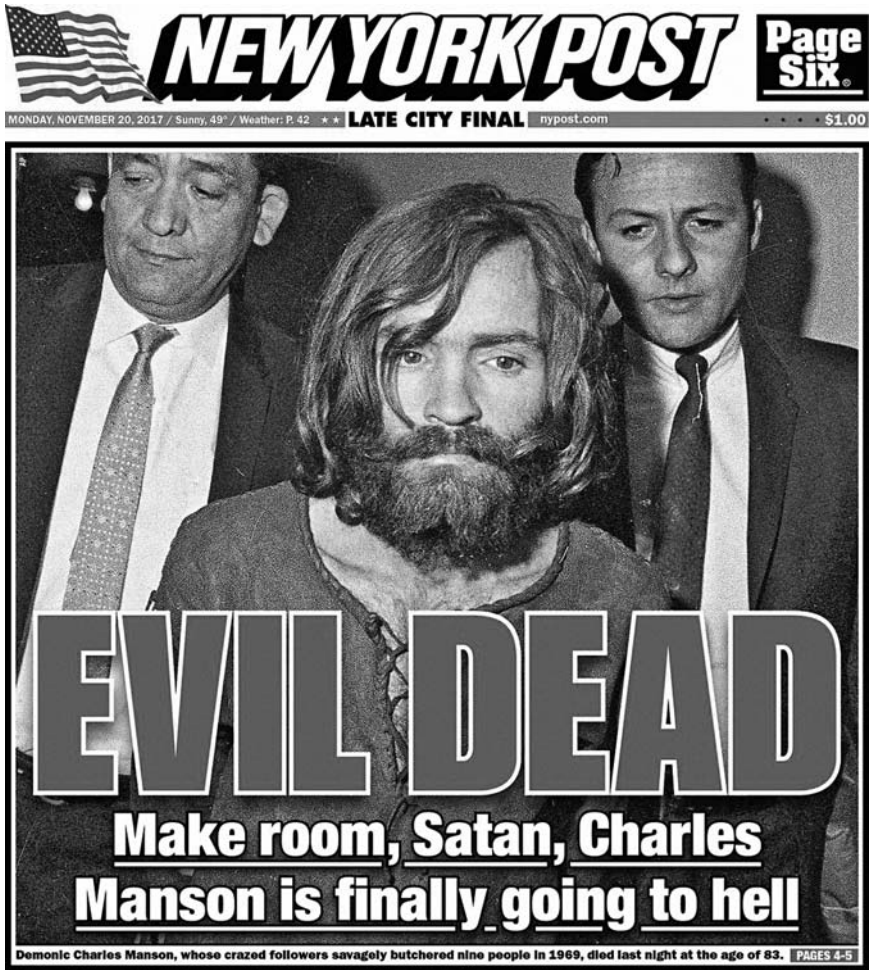
Когда Чарли Мэнсону было пять, его мать угодила в тюрьму за разбойное нападение – вместе с братом она ограбила автосервис, избив служащего бутылкой из-под лимонада. Пока мать отбывала срок, Мэнсон жил у дяди с тетей, о которых позже вспомнит лишь то, что они были крайне религиозны и все проблемы решали истовыми молитвами.

Больше половины жизни Мэнсон провел в тюрьме – за разбои, автоугоны, воровство, подделку чеков, сутенерство и одно гомосексуальное изнасилование – в 1967 году закончился очередной его срок. В свои тридцать два года семнадцать лет он провел за решеткой.

Абсолютно все кураторы и психиатры, которые тестировали его умственные способности и составляли отчеты, подчеркивали его нестабильность и называли бомбой замедленного действия – но что с ним делать, никто не знал. Незадолго до освобождения из тюрьмы на острове Макнейл, штат Вашингтон, Мэнсон сам обратился к тюремному начальству с просьбой не выпускать его на волю: «опасался, что не сумеет приспособиться к миру, ждущему его за стенами тюрьмы»[2]. Бюрократическая система не оценила его искренности – в просьбе было отказано, и 21 марта 1967 года Чарльз Мэнсон вышел на свободу.

В тюрьме Мэнсон особенно увлекся двумя вещами – сайентологией и группой The Beatles. Послушав песни ливерпульской четверки, он решил, что тоже хочет стать звездой, чтобы, как и они, обращаться к людям со сцены и с музыкой нести миру свою жизненную философию. Более того, он был уверен, что Леннон и Маккартни разговаривают лично с ним и в песнях с «Белого альбома» призывают его начать революцию, «войну черных с белыми». Выйдя на волю, Мэнсон, зачарованный самой идеей славы и популярности, всеми силами пытался прорваться в шоу-бизнес, даже подружился с вокалистом группы The Beach Boys Деннисом Уилсоном. Хотя, пожалуй, слово «подружился» здесь не самое верное; если верить показаниям Уилсона, Мэнсон однажды просто переехал к нему в дом со всей своей «семьей» (на тот момент дюжина молодых девиц, по большей части несовершеннолетних), полгода жил там, без конца вымогая у музыканта деньги, и даже

2. Здесь и далее, если не указано иное, цитируется книга Винсента Буглиози Helter Skelter.


NEW YORK POST
Page Six
MONDAY, NOVEMBER 20, 2017 / Sunny, 49° / Weather: P. 42 ★★ LATE CITY FINAL nypost.com $1.00
EVIL DEAD
Make room, Satan, Charles Manson is finally going to hell
Demonic Charles Manson, whose crazed followers savagely butchered nine people in 1969, died last night at the age of 83. PAGES 4-5

заставил его оплатить студию в Санта-Монике, чтобы записать альбом. Именно Уилсон познакомил Мэнсона с продюсером Руди Альтобелли, тем самым человеком, которому принадлежал дом на Сиело-Драйв, 10050, где 8 августа 1969 года были убиты Шэрон Тейт и еще четыре человека.

Мания величия и жажда славы любой ценой – все это в итоге вновь привело Мэнсона на скамью подсудимых. Его судили не меньше пяти раз, но этот суд был особенный: раньше он был просто вором, а теперь главарь банды, члены которой сначала пытались повесить, а потом забили ножами беременную актрису. Это гораздо «круче» угона автомобилей и подделки чеков.

У Мэнсона, очевидно, были задатки хорошего пиарщика. Почувствовав внимание прессы, он сразу понял, что если правильно использует свою публичность, то вся система, огромная медиамашина по производству зрелищ и кумиров, будет работать на него, – и с самого дня ареста всеми силами пытался превратить процесс в водевиль: сначала отказался от услуг адвокатов, затем потребовал, чтобы

«занимающиеся этим делом заместители окружного прокурора были на какое-то время помещены в тюрьму и содержались бы там в тех же условиях, какие приходится терпеть [ему]». Зная, что газеты подхватывают каждое его слово, он с удовольствием снабжал их материалом: «Это не меня тут судят, здесь идет процесс над всем этим вашим судилищем!» Затем вырезал у себя на лбу крест, который позже «дорисовал» – и получилась свастика, и в таком виде явился на заседание, чем привел в ужас присяжных и в восторг прессу и поклонников. Через несколько дней все остальные обвиняемые члены «семьи» раскалили на горящих спичках английские булавки и тоже выжгли у себя на лбах кресты.

Процесс приобретал настолько абсурдные очертания, что окна автобуса, отвозившего присяжных в гостиницу, приходилось наглухо заклеивать непрозрачной пленкой, потому что Мэнсон был повсюду – в каждой газете, на каждом экране, и защитить присяжных от медиашума можно было, только полностью отрезав их от внешнего мира. А в августе 1970 года случилось и вовсе неслыханное – о деле высказался сам президент Никсон[3]: «Каждый день – заголовок на первой странице и, как правило, пара минут в вечерних новостях. Этот человек виновен, прямо или косвенно, в восьми убийствах. И все же перед нами высвечивается личность, которая благодаря подаче прессы в чем-то выглядит даже привлекательно»[4].

Беспокойство Никсона можно понять: еще до начала процесса Мэнсон успел побывать на обложках журналов «Роллинг Стоун» и «Лайф», не говоря уже о сотнях таблоидов всех оттенков желтизны. Контркультурная газета «Дитя вторника» назвала его Человеком года; на их обложке Мэнсон появился в образе распятого Христа. Истерия вокруг суда подстегивала продажи газет и рейтинги каналов, а новые репортажи и статьи в свою очередь все сильнее раздували истерию – настоящий порочный круг. И Мэнсон прекрасно знал, чего от него ждут: 5 октября 1970 года во время заседания он перепрыгнул через стол и с карандашом в руке кинулся на судью. Убийство предотвратил судебный пристав по имени Билл Мюррей. (Это не шутка, его действительно так звали; а теперь вы, конечно же, тоже представляете себе, как актер Билл Мюррей в образе флегматичного Фила Коллинза из «Дня сурка» пытается скрутить Чарли Мэнсона в зале суда; фантазия – странная штука.) В последний момент Мюррей перехватил Мэнсона и буквально повис на его шее.

Тогда же в октябре случился очередной вброс: Сьюзен Аткинс, одна из обвиняемых, рассказала, что следующими жертвами «семьи» должны были стать Элизабет Тейлор и Фрэнк Синатра, причем Синатру они якобы собирались подвесить за ноги и под его же песни заживо содрать с него кожу, затем высушить ее, порезать на квадратики, чтобы затем продавать в сувенирных магазинах; во всем этом не было ни капли правды, но к тому времени у прессы уже окончательно отказали тормоза – все эти фантазии угодили на первые полосы, и с тех пор по

3. Никсон, кстати, тоже в свое время стал жертвой американской культуры зрелищ. 26 сентября 1960 года состоялись первые в истории теледебаты между кандидатами в президенты США. Кеннеди и Никсон впервые появились на экране. За несколько недель до эфира Никсон повредил колено и две недели провел в больнице, он был бледен и худ, нервничал и все время потел. Напротив него сидел Кеннеди – здоровый, улыбчивый и загорелый. Опросы показали, что американцы, следившие за дебатами по радио, были уверены в победе Никсона. Но телезрители отреагировали на картинку – и отдали победу Кеннеди. Это был далеко не первый, но очень яркий и резонансный пример того, как телевизор искажает логику, как зрелище побеждает здравый смысл.

4. Мэнсон и здесь использовал инфоповод себе на пользу – ответил президенту: «Этого человека обвиняют в гибели тысяч и тысяч во Вьетнаме – и он еще имеет смелость утверждать, что я виноват в восьми убийствах!»

количеству упоминаний в СМИ Мэнсон с большим отрывом обгонял всех, включая рок-звезд первой величины и даже президента Никсона. Каждый американец ежедневно получал из газет и телевизора свежую дозу новостей. Это было как ситком, только лучше. Потому что все «по-настоящему»[5].

Процесс над Мэнсоном вошел в историю вовсе не из-за тяжести преступлений, а потому, что оказался идеальным зрелищем – захватывающим и тотальным, в 1969–1970 годах от него буквально невозможно было спрятаться. Но главное: помимо лобовых библейских метафор, с которыми заигрывали и сам Мэнсон, и газеты, в нем была еще одна, менее очевидная: история «семьи» по-настоящему напугала Америку, потому что в нее оказались втянуты дети, которых Мэнсон, как гамельнский дудочник, увел в пустыню, растлил и вложил в руки оружие. А это главный страх родителя – и он гораздо, гораздо сильнее любой байки о маньяке, преследующем жертву в ночи.

Мэнсон был первым преступником, который использовал новые медиа на полную катушку[6] и все же в своем стремлении к славе, эпатируя прессу и суд, в конечном итоге переиграл сам себя. Вокруг него почти сразу возник устойчивый миф, который оказался больше и интереснее его самого. В этом смысле история Мэнсона – образец постмодернистской иронии, история, в которой персонаж стал таким большим, что заслонил собою автора. Говоря сегодня о влиянии Мэнсона на поп-культуру, мы на самом деле путаем двух Мэнсонов, потому что музыканты и режиссеры в своих текстах и сценариях обращаются вовсе не к тому безграмотному расисту и женоненавистнику с манией величия, который получил пожизненное и умер в тюрьме 19 ноября 2017 года, – они обращаются к яркому образу, к персонажу, созданному СМИ в 1969–1970 годах. Проблема в том, что этот образ – неоднозначный и остроумный анархист, похожий на Джокера из комиксов о Бэтмене, – не имеет с первоисточником ничего общего, кроме имени и внешности. Персонаж уже пятьдесят лет живет собственной жизнью и, возможно, даже не заметил, что его автор умер. И это тот редкий случай, когда смерть автора совершенно никого не огорчила. ◆

5.
Тут будет уместно вспомнить цитату Мариши Кларк, общественного обвинителя в деле «Народ против О. Джея Симпсона». В 1994 году, когда начался суд над Симпсоном, трансляцию из здания суда вели сразу по нескольким каналам. Иногда ради трансляций прерывали даже «мыльные оперы». Позже Кларк вспоминала: «Поклонники «мыльных опер» подсели на процесс над О. Джеем и очень огорчились, когда суд завершился. Люди подходили ко мне на улице и говорили: «Господи, я так любил ваше шоу».

6.
Еще, конечно, был Зодиак, но там совсем другая история. Как минимум потому, что настоящего Зодиака так и не нашли.

Алексей Цветков

ЗЕРКАЛО В КОНЦЕ ПУТИ

Марк Фрешетт, герой «Забриски-пойнт» и «психодрамы» конца 60-х

1

А ведь не все знают эту историю, правда? Прославившись у себя на родине, в Италии, режиссер решил посотрудничать с Голливудом, снять свой американский фильм и в 1968-м отправился в США. Актеров на главные роли не было. Вместо них были сомнения в том, что это вообще должны быть опытные актеры.

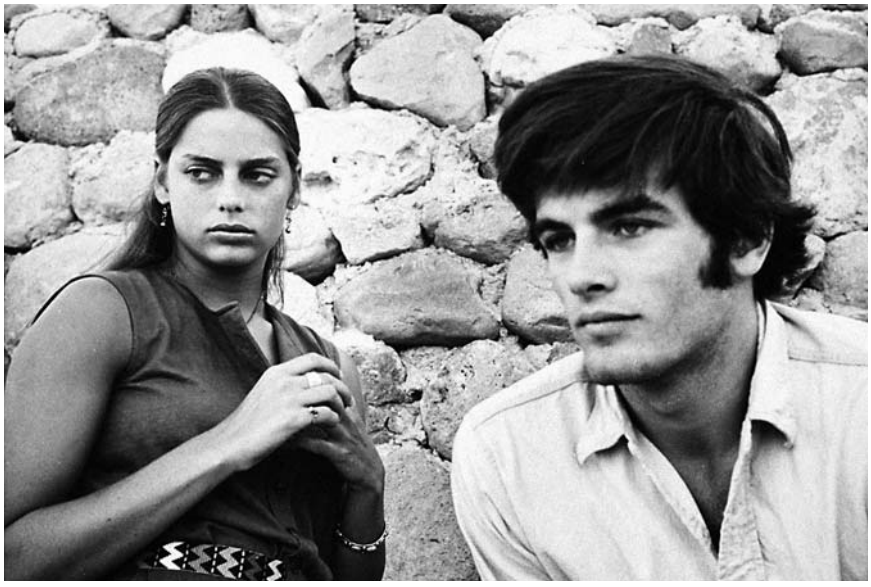
Марк разговорился на автобусной остановке с парой знакомых, и вскоре беседа пошла на повышенных тонах. Из окна третьего этажа появилась чья-то голова, и человек сделал Марку замечание, чтобы он тут так не борзел, на что Марк схватил цветочный горшок с ближайшего подоконника и метнул его в стену рядом с недовольным. Горшок с цветами лопнул и разлетелся, как хиппистская бомба. Окно спешно закрылось. Знакомые Марка ретировались. В баре напротив сидела ассистентка режиссера и смотрела на это. Уже через десять минут, попросив у бармена телефон, она набрала своего босса и сказала: «Я нашла парня для главной роли в нашем фильме». Кастинг шел уже давно, просмотрели более тысячи претендентов. «Он актер?» – спросили поитальянски. «Нет, но ему двадцать, и он ненавидит!» – ответила ассистентка.

Марк сидел напротив и улыбался своей еще незнаменитой полуулыбкой парня, готового ко всему прямо сейчас. Если это можно назвать хотя бы полуулыбкой. Он был не очень-то улыбчив. Скорее такое задумчивое растягивание губ в смысле «ну… посмотрим».

«Он ненавидит» было близко к правде. Марк был плотник. По профессии. Регулярно без работы. Искал себя в радикальных коммунах и группах. Планировал приобрести мотоцикл, чтобы все время быть в движении и ничего не пропустить.

С главной ролью в «Забриски-пойнт» он справился выше ожиданий. Ну, помните, как его там ни за что бросают в полицейский обезьянник, а потом спрашивают имя и он говорит брезгливо-насмешливо: «Карл Маркс», а полицейский, не желая уступать задержанному в иронии, переспрашивает: «Через какую букву пишется “Маркс”?»

Поколенческий сюжет: обвинение в стрельбе по полицейским во время оккупации университета + угнал частный самолет + стал полицейской мишенью в конце и, конечно, секс с Дарией в Долине смерти. Это такая маркузианская идея в духе тех лет: теряешь свою сконструированную индивидуальность во время оргазма и становишься частью человечества как такового. Культ универсальных



«Забриски-пойнт», режиссер Микеланджело Антониони

эмоций и «космического» опыта вместо жалкой «персональности», кое-как слепленной для тебя семьей/школой и вообще «обществом».

Всем было понятно, что групповой секс там, на дне мертвого океана, изображен весьма условно, скорее это такой спонтанный танец странствующей труппы в хиппистском духе. Подобными терапевтическими танцами как раз занималась Дария до того, как попасть в фильм. «Танцевать значит жить!» – было ее девизом.

Но на съемочной площадке, за кадром, секс с Дарией у Марка был вполне настоящим. Она тоже была не из актрис, хипповала, путешествовала и в фильме играла более или менее саму себя. Режиссер увидел ее в интервью с «детьми цветов» из Хейт-Эшбери и пригласил сниматься. Марк легко влюбил ее в себя. А после окончания съемок привел ее в коммуну своих друзей. Все деньги за участие в фильме (60 тысяч) отдал туда же. У них там все было общее – ждали пришествия инопланетян и наступления нового эона, расширяли сознание

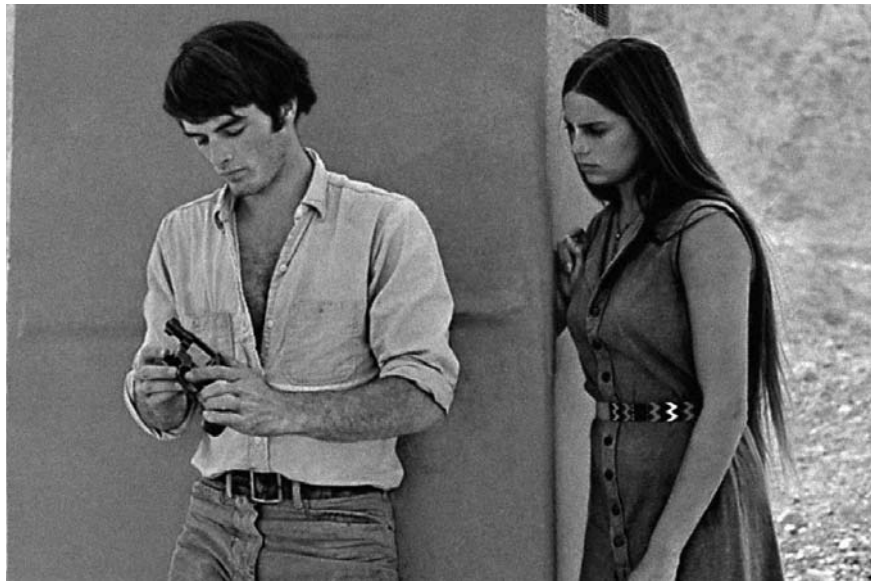
под руководством музыканта и гуру Мела Лимана, вычисляли судьбу по звездам, упражнялись с оружием, готовились к окончательной войне со старым миром.

2

Лиман был харизмат, и его любимой мантрой была фраза: «В конце пути тебя ждет зеркало».

«Нас отличают от коммуны Чарли Мэнсона две вещи: мы ничего не говорим о любви и пока еще никого не начали убивать», – шутил в интервью один из ближайших к Лиману людей.

У них часто брали интервью, хотя они пускали к себе не всех. Тогда многие подробно следили не только за Мэнсоном, но и за Тимоти



«Забриски-пойнт»

Лири, Кеном Кизи, «мазафакерс», «белыми пантерами» и даже за RAF и «Коммуной-1» в Европе. Многие считали себя частью этого большого движения отдельных отрядов и племен «контркультурной революции».

Музыканты, поэты, просто бродяги, дети, которым надоело дома и вообще везде, актеры театров и энтузиасты нового мира, они создали вокруг Лимана свою крепость на окраине Бостона – духовный центр, редакцию газеты «Аватар», репетиционную базу, склад оружия. Получился настоящий «Отель “Калифорния”», хоть это и было в другом штате. Дария, пожив там с Марком пару месяцев, ушла – слишком много для нее пафоса, самолюбования, культа конфронтации и великих ожиданий. Да к тому же еще и довольно требовательный режим дня: сначала мы медитируем, потом едим, дальше каждый берет себе работу на сегодня, за которую отчитается на вечернем собрании. Групповая самокритика как способ победить свое эго. А вот Марк плотно там закрепился. Плотницкие навыки пришлись тут ко двору.

Здесь, в Форт-Хилле, много теперь строили новых помещений и ремонтировали старых, потому что «семья Лимана» росла на глазах. «Мы строим новый мир из обломков прежнего, как христиане строили свои церкви из римских руин», – учил их гуру. Им казалось: Лиман может обнять звездное небо и держать его на своих ладонях, пока не захочет уронить.

Лицо Марка в этом сезоне попало на обложку «Роллинг Стоун», весь мир смотрел фильм с ним, и он стал отличной рекламой их проекта. Нередко появлялся в доступном теперь мире гламура, но это ничего для него не изменило: коммуна, братство, экзистенциальный андеграунд, постоянная готовность к войне с системой. «В конце пути ты найдешь зеркало», – неустанно повторял Лиман своим адептам после общей медитации или кислотного трипа, и они отлично понимали, о чем он.

Мистический анархизм по отношению к системе – нет над нами их власти ни в каком виде. Мистический экзистенциализм как основа учения – важны только интенсивность, переживание, опыт, который ты испытываешь, внешний результат вторичен. Почти все спят под гипнозом системы. Почти все в пожизненном плену. Почти все приостановлены еще в детстве. Но не все. И кстати, так будет не всегда. Новый эон грядет. Все начнется, когда именно ты по-настоящему этого захочешь.

Нет разницы между физическим и умственным трудом. Есть бессмертие в универсальном опыте. Все должны работать, чтобы никто не был рабом.

Чему еще учил их Лиман, водивший дружбу с Тимоти Лири и всегда смотревший куда-то «за горизонт»?

«Атаковать все, за что до сих пор цепляются люди старого мира», – повторял он.

Его любимая метафора – мы все спим в Гефсиманском саду, пока стражники («полицейские свиньи») идут за Иисусом. «Мы все спим вместе с апостолами, вместо того чтобы бодрствовать с нашим Спасителем. По телевизору и вообще на каждом углу немало говорят о правах личности, но есть только одна личность – Спаситель. Мы все просто проекции этой личности. У разных проекций разная степень отчетливости. Когда ты проснешься, ты станешь Богом для тех, кто еще спит. Лиман уже это сделал и поможет это сделать тебе».

Они издавали «Аватар» – газету со сводками сопротивления и психоделическими советами, как жить. О чем (в более мягкой форме, ведь это уже «для всех» и за пределами их крепости) они там писали?

Закон кармы будет прямо перенесен в экономику, и денежные отношения наконец станут этичными. Скоро. Легализация психоделиков. Тоже скоро. Насколько скоро? Насколько ты этого захочешь. Астрология. Паспорт каждого должен быть согласован со звездами. Социальная автономия. Эра Водолея, когда все превратятся в магов, бессмертных супергероев и авантюрных искателей приключений. Эту

эру уже можно увидеть, если встать на мыски в окрестностях Бостона, а точнее, в коммуне Лимана, известной также как Форт-Хилл – монастырь бунтарей, исповедующих боевой дзен, зачарованных проповедником и музыкантом.

Несмотря на газету и книги Лимана, главное знание там передавалось устно, ситуативно, только здесь и сейчас, как буддийский коан. Знание вообще нельзя записать. Любая запись – тень, намек. «Если это для тебя, парень, ты рано или поздно здесь окажешься».

Когда нужно было передать своим адептам самое главное, то, что в словах не умещается, Лиман просто брал губную гармошку и играл на ней. Всем становилось понятнее, а потом избранные отправлялись в совместное кислотное путешествие по внутреннему космосу под руководством своего опытного лоцмана.

3

Марк понимал главное – бодрствовать, оружие носить с собой. Он снялся еще в паре фильмов – антивоенном («Люди против») и антипатриархальном («Большая черная свинья»), в основном ради денег для их коммуны. Но это все было не то. И суммы, и занятия не те, что нужно.

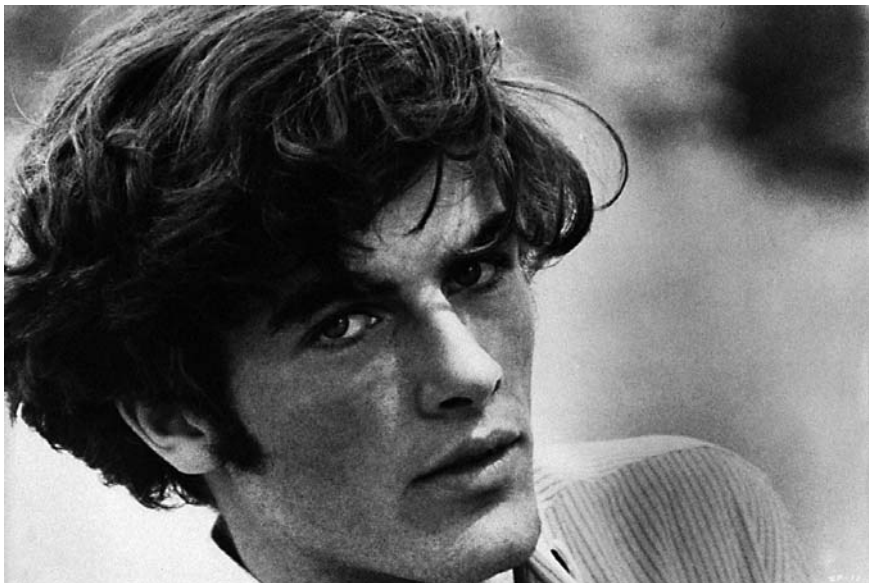
У них был культ оружия, и в 1973-м они решили ограбить банк. Хоть кто-то должен получить с капитализма то, что эта система задолжала всем. Ограбление как справедливая контрибуция. Мэнсон не единственный, чью «семью» прославит пресса. Экспроприация. «Я снова буду в новостях», – пошутил Марк. Участвовать в «экспроприации» он вызвался первым, пока другие взвешивали и прикидывали. Помните, фильм начинается с того, что Марку невыносимо находиться на собрании радикальных студентов, которые будут говорить еще сто лет, но так и не начнут действовать. За пределами фильма, в так называемой реальности, он тоже выбирал прямое и радикальное действие.

В их коммуне любили, когда он копировал из фильма: «Я готов умереть, но только не от скуки!» Это тоже стало чем-то вроде мантры. Тут не поддерживали убогий пацифизм «рядовых жертв». Может быть, дело не в насилии, а в том, что не стоит быть «рядовой жертвой»? Всем нравится жить, особенно если ты сегодня выспался. Мало кто хочет умирать, но если будет за что… Если будет за что… В общем, Марк всегда завидовал тем, кто точно знает за что.

В банк отправились трое. Не раздумывая, они выбрали ближайший к их поселку. Это было совсем не по-гангстерски, но это было объявление войны, а не просто налет. Одного из них охрана застрелила сразу же, на месте. Двух других задержали. Марк не смог вовремя выстрелить в полицейского и выронил ствол, почти точно повторив сцену перестрелки с полицией в университете из своего фильма.

На процессе обвиняемый вел себя иронично и ни в чем не раскаивался. Точь-в-точь, как его герой в «Забриски-пойнт». «Мы не просто напали на банк, – объяснял он, – мы напали на все, что душит нас и однажды убьет».

Была, впрочем, и еще одна причина штурмовать банк, чуть более рациональная. Марк собирался поставить свой собственный фильм по «Преступлению и наказанию» и сыграть в нем Раскольникова. Его поддерживал в этом замысле молодой режиссер Дежё Мадьяр, который только что перебрался в Америку из Венгрии, где он успел снять «слишком авангардный» и потому сразу же запрещенный фильм «Агитаторы» о венгерских марксистах, готовивших революцию в 1919-м. Убедившись, что «венгерским Годаром» ему не позволят стать, Мадьяр эмигрировал и на новом месте присматривался к колоритным бунтарям, подружился с Марком. У них был дерзкий план: после ограбления банка Марк уходит в подполье, где они и снимают свою версию Достоевского, которая поразит весь мир и поднимет дело их благородного бунта на новый уровень.



Марк Фрешетт

Кстати о Годаре. Ровно через десять лет он сделает фильм о том, что нет никакой разницы между ограблением банка и съемками фильма. «Имя Кармен». Но сюжетно это здесь ни при чем. Типичная монтажная вклейка.

4

В тюрьме Марк не отступился от старого и создал радикальную группу среди заключенных, тюремный филиал лимановского движения. Официально они были актерской труппой, он ведь как-никак кинозвезда, почему бы ему не создать тюремный театр? Сперва они написали и поставили «Стенограммы Белого дома» – политический спектакль против действующего президента Никсона. Тогда как раз все обсуждали уотергейтский скандал. В тюрьму Норфолка даже специально приехал посмотреть на творчество заключенных Тед Кеннеди, сенатор и младший брат погибшего президента.

Дальше Марк объединял заключенных через пьесы – психодрамы, ситуации из их жизни, которые они могли теперь допридумать, переиграть, исправить в нужную им сторону. Меньшинство стирало преступление, большинство выходило победителем, избегая копов и ареста. Там, снаружи, тюрьма была частью общего спектакля, а тут спектакль стал частью их тюремной жизни.

Вскоре руководство тюрьмы стало присматриваться к «театралам» с подозрением. Не готовят ли они восстание? Не хочет ли попавшая к ним знаменитость оказаться на первых полосах газет в третий раз? Марк погиб неожиданно, сломав себе шею штангой во время тренировки в тюремном спортзале. Свидетелей у этого происшествия не нашлось. Конечно, как всегда в таких случаях, было сколько угодно теорий заговора (тюремное руководство? ФБР? враги лимановской «семьи»?). И конечно, никаких прямых доказательств. Марку было двадцать семь. Но он навсегда останется на экране двадцатидвухлетним с фразой: «Я готов умереть! Но только не от скуки!» Ну и дальше – перестрелка с копами, угон самолета, встреча с девушкой, секс на дне мертвого океана, полицейские пули, финальный взрыв пластмассового мира в голове Дарии – и все это под музыку «Пинк Флойд».

Что касается Лимана, куда он делся, неизвестно. Дожив до сорока, он просто исчез, растворился в воздухе, стал прозрачным, как стекло в воде. Совпал с собственным зеркальным отражением и так обрел невидимость. Никаких подтверждений его смерти, кроме слов его учеников, до сих пор нет. Его «семья» после исчезновения духовного наставника превратилась в средней мощности строительную фирму. Дария вышла замуж за актера Денниса Хоппера, а после развода с ним открыла собственную школу, в которой танцем лечат душу. Дежё Мадьяр снял в США несколько не особенно прозвучавших фильмов. Антониони остался в истории кино богом экзистенциализма. ◆

Татьяна Алешичева

ПРЕКРАСНЫЕ И ОБРЕЧЕННЫЕ

Портрет на двоих

Когда в прессе появилась первое промо-фото фильма «Однажды… в Голливуде», где Брэд Питт и Леонардо Ди Каприо стояли рядом, пристально глядя в камеру, мир восторженно охнул. Их давно хотели видеть вместе, как когда-то ждали появления в одном кадре Де Ниро и Аль Пачино. Две ярчайшие звезды «поколения Икс» с десятилетней разницей в возрасте. Питт появился на свет спустя месяц после убийства Кеннеди, Ди Каприо – спустя три месяца после того, как президентом стал Форд. Питт вырос в Спрингфилде, штат Миссури: «Мы росли в окружении кукурузных полей, но почему-то все время ели консервированные овощи. Если выехать из этого города, через десять минут начинаются леса и реки». Ди Каприо в детстве обретался на задворках Лос-Анджелеса: «Я хорошо понимаю, кто такой Чарли Мэнсон, потому что мои родители жили как хиппи».

Карьерный прорыв обоих пришелся на время правления Буша-старшего. «Мы вроде как появились на горизонте в одно и то же время», – скажет Питт в интервью. Точнее, слегка разминулись. Оба засветились на ТВ в ситкоме конца 80-х «Проблемы роста» про семейство с детьми. Только Ди Каприо играл в нем одного из детей в последнем сезоне, а Питт ненадолго мелькнул в роли неотразимого ухажера старшей сестры на пару лет раньше.

В 1991 году у Ди Каприо закончился контракт в сериале, и он получил роль в психологической драме про семью, дорогу и пьянство «Жизнь этого парня», где играл вместе с Робертом Де Ниро и Элен Баркин. Кто знал тогда, что спустя годы этот сопляк сменит Де Ниро в роли главной звезды фильмов Скорсезе? Именно тогда

«Настоящая любовь», режиссер Тони Скотт

молодой актер посмотрел на видео все фильмы с участием Де Ниро, а это была классика. «Таксист», «Бешеный бык»… «Они взорвали мне мозг. Я будто вернулся во времена тех парней, образы которых определяли кино начиная с 1950-х, – Джеймса Дина, Монтгомери Клифта, Марлона Брандо. Эти уязвимые герои, которые вырывали свое сердце на экране и играли в кино, будто играют джаз». Ди Каприо был звездой на пороге славы. «Кто этот самоуверенный мальчишка, который ведет себя так, будто уже прошел прослушивание?» – спросит Элен Баркин, когда увидит его впервые.

В том же 1991 году Брэд Питт появляется во всей красе в маленьком независимом фильме дебютанта Тома Ди Чилло «Джонни Замша» в роли парня, очарованного рок-н-роллом и влюбленного в пару синих замшевых ботинок, – тогда на экране впервые проявился его комедийный талант. Но все затмили незабываемые эпизоды «Тельмы и Луизы» (1991) Ридли Скотта, где он в ковбойской шляпе танцует с голым торсом и играет с Тельмой в «камень-ножницы-бумага», уговаривая ее снять кольца, «чтобы руки были полегче». На рассвете его персонаж, жуликоватый автостопщик Джей Ди, ограбит девушку и сбежит. А Брэд Питт, что называется, проснется знаменитым.

В 1993-м за роль тревожного ребенка в фильме Лассе Халльстрёма «Что гложет Гилберта Грейпа» девятнадцатилетнего Ди Каприо впервые номинируют на «Оскар». Но в фокусе девичьих взглядов здесь еще не он. Он младший, тот, кто смотрит снизу вверх на старшего брата и его подругу – ее играет Джульетт Льюис, на тот момент девушка Брэда Питта в реальной жизни. Одновременно она снимается с самим Брэдом в «Калифорнии», где тот снова демонстрирует обнаженный торс в эпизоде, где его персонаж, серийный убийца, копает могилу.

Персонажи юного Лео Ди Каприо того периода – мятущийся поэт Рембо в «Полном затмении», мальчишка-стрелок в вестерне «Быстрый и мертвый» – надломленные, «прекрасные и обреченные», если воспользоваться словами Фицджеральда. Он играет на экране джаз и рвет девичьи сердца. «Он похож на девчонку», – скажет о нем его кумир Марлон Брандо. Ди Каприо получит собственную статуэтку «Оскар» лишь спустя двадцать один год и четыре актерские номинации. Но по иронии судьбы долгое время у него на полке будет стоять «Оскар», когда-то принадлежавший Брандо. Статуэтка была украдена (по другим сведениям, вспыльчивый Марлон сам выкинул ее в окно), затерялась и спустя годы всплыла на аукционе, где ее выкупили приятели Ди Каприо и преподнесли ему в качестве подарка на день рождения. Обо всех этих перипетиях Лео и не догадывался – а какой мог бы получиться сюжет для фильма!

Брэд Питт впервые получит номинацию тоже за роль персонажа не в себе – безумца Гейнса в «12 обезьянах» (1995) Терри Гиллиама – и тоже останется без награды. За год до этого знаменательного события, в 1994-м, выйдут два фильма, где он окончательно вживается в амплуа образцового героя-любовника, – душераздирающий эпик о неслучившейся любви «Легенды осени» и «Интервью с вампиром», своего рода «Сумерки» 90-х про томного луизианского вампира, обреченного путешествовать во времени, оставаясь вечно молодым. Из начинающего характерного актера, который не чужд комедийных ролей и хорош в них, Брэд Питт становится секс-символом. Один остроумный журналист сформулирует это так: он стал кинозвездой раньше, чем хорошим актером.

Та же участь – из актера превратиться в секс-символ – ждет Ди Каприо спустя два года. В «Ромео + Джульетта» Баз Лурманн снимает его трепетного героя, впервые увидевшего Джульетту, сквозь прозрачную воду аквариума – будто по ту сторону жизни. В «Титанике» его новый Ромео утонет в этой же роковой воде. Леонардо Ди Каприо было двадцать три года, когда «Титаник» породил бешеную Лео-манию среди девочек-подростков: в аэропорту Токио, куда молодой актер прилетит представлять фильм, его будут ждать две с половиной тысячи фанаток. Девочки по всему миру сделали фильму рекордные сборы, потому что ходили на него в кино не по разу.

Что до Питта, то однажды он скажет: «Пять дней из семи за мной по пятам гонятся папарацци, вот и вся арифметика». По свидетельству Дэвида Финчера, все это началось в 1994-м прямо на съемках зловещего триллера «Семь», их первой совместной работы. «В начале съемок мы встречались в закусочной в Голливуде, и никому не было до нас дела. Спустя три недели мы уже шагу не могли ступить свободно». В фильмах Финчера Брэд Питт выбрался из ловушки – он перестал быть на экране смазливым парнем, но остался романтическим героем. «Бойцовский клуб» (1999) был тому свидетельством.

«С тех пор как я бросил колледж, я не останавливался ни на день: не выпивка, так косяк. Я все время хватался за что-то такое, убегая от собственных чувств». У актеров все идет в дело: Питт блестяще продемонстрировал близкое знакомство с «дурью» в крошечном эпизоде «Настоящей любви» (1993) Тони Скотта, где сыграл безбашенного торчка по имени Флойд. Этот персонаж стал чуваком Лебовски задолго до «Большого Лебовски». «Я придумал название для своей жизни в Лос-Анджелесе в ту пору, когда впервые там оказался: это был мой “сезон Сида и Нэнси”».

Ди Каприо практиковал осознанность: «Два моих главных конкурента в начале карьеры, белокурые детишки, с которыми мы вместе ходили на прослушивания, умерли во цвете лет – один повесился, другой передознулся. Так что для себя я решил: никаких наркотиков. Выпей, выкури сигарету – и хватит». Сыгравший излечившегося наркомана в «Дневнике баскетболиста» (1995), спустя годы Ди Каприо прилежно консультировался со «специалистом», чтобы достоверно изобразить наркотические эскапады своего Джордана Белфорта в «Волке с Уолл-стрит» (2013).

Это было странно, потому что Ди Каприо приобрел репутацию самозабвенного тусовщика в конце 1990-х, сделав перерыв после «Титаника». Успех дал ему свободу выбора – никаких франшиз и супергероев. От «Человека-паука» и «Звездных войн» он отказался в пользу авторских фильмов Вуди Аллена и Дэнни Бойла – это было нетипичное решение для человека, чей отец работал в индустрии комиксов. «Выбор ролей – это единственная область моей жизни, где нет компромиссов».

Питт отряхнул с себя ярлык героя-любовника, став постоянным актером Финчера. Ди Каприо проделал то же самое, начав сниматься у Скорсезе. Он заматерел. Исчезла аура хрупкости и незащищенности, которая окружала его героев в начале карьеры, будто слой прозрачной воды. В 2002 году он получил роль в «Бандах Нью-Йорка» и попал прямиком в то кино, о котором грезил, смотря старую классику с участием Де Ниро. «Лео великий актер немого кино», – немного загадочно выразился сам Скорсезе о способности своего подопечного изобразить целый калейдоскоп эмоций краем глаза. «Посмотрите на его лицо в сцене из “Отступников”, когда Билли Костиган понимает, что ему крышка. Вы увидите в его глазах сразу все: панику, паранойю и попытку не потерять хладнокровие». Скорсезе, кажется, до такой степени больше не мог обойтись без Ди Каприо, что перед выходом его документального фильма о группе Rolling Stones родилась шутка: Лео, наверное, будет сидеть на сцене вместе с «роллингами», держа в руках тамбурин.

В 2004 году Брэд Питт превратился в античную легенду. Он сыграл Ахилла в фильме Вольфганга Петерсена «Троя», который продюсировала его собственная компания «План Б». Роль досталась Питту

«Ромео + Джульетта», режиссер Баз Лурманн

после того, как из бизнеса вышли двое его компаньонов – бывшая жена Дженнифер Энистон и Брэд Грей, ставший директором Paramount Pictures. А в 2005 году на съемках криминальной комедии «Мистер и миссис Смит» он встретил богиню – Анджелину Джоли. Как когда-то Элизабет Тейлор и Ричард Бартон, Питт и Джоли сделали из своей совместной жизни публичный спектакль с несколькими продолжениями и душераздирающим финалом.

«У меня нет семьи, нет детей. Большой монстр Голливуд прожевал меня и выплюнул» – так будет выглядеть все эти годы личная жизнь Ди Каприо.

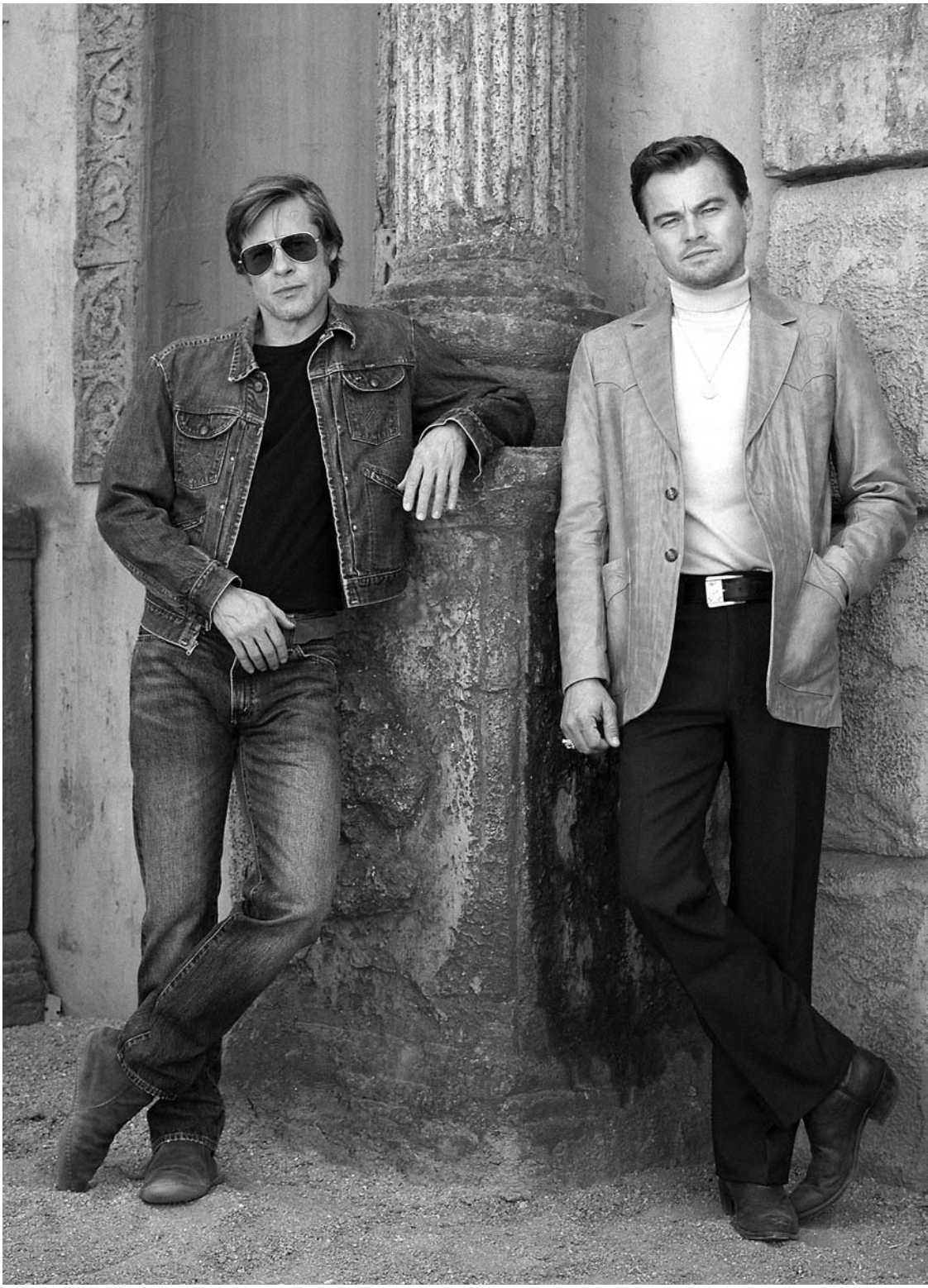
Оба актера попадут в кино Квентина Тарантино, лучше всех умевшего составлять новые истории из архетипов и классических кубиков. Питт, как водится, раньше – в 2009 году он снимется в «Бесславных ублюдках». Ди Каприо спустя несколько лет появится в «Джанго освобожденном».

Переживающий личностный кризис после разрыва с Джоли, Брэд Питт постигал творческий дзен, увлекшись ролью продюсера: это был его «план Б». В 2014 году он получит свой (пока) единственный «Оскар» за фильм «12 лет рабства» (2013) Стива Маккуина, в котором не снимался. На заре карьеры в анкетах в графе «занятие» он писал не «актер», а «частный предприниматель». Дожив до почтенного возраста с лицом парня из бойз-бэнда и нерастраченным комическим потенциалом, он высказался в том духе, что кино, мол, дело молодых – лекарство против морщин. «Теперь мне нравится быть по ту сторону камеры. Не то чтобы для зрелых актеров больше не было ролей, но должен работать естественный отбор. Я все больше ценю стриминговые сервисы, где

реализуются качественные проекты. Но я могу оказаться тем динозавром, который даже не подозревает, что смертоносная комета уже в пути».

В 2016 году Ди Каприо тоже возьмет в руки вожделенный «Оскар», претерпев много боли на съемках «Выжившего», где трижды тонул, дважды бывал распорот – по сюжету спасался от дикого медведя и мерз в сугробе. Когда-то на съемках «Авиатора» Скорсезе заставил его сыграть двадцать дублей финального эпизода, где умирает его герой Хоуард Хьюз. Актер был измотан до предела и позже всегда рассказывал эту историю, сопровождая ремаркой: «Усталость и боль – это временное явление, а фильм останется навсегда».

Две ярчайшие звезды «поколения Икс» с десятилетней разницей в возрасте по-разному смотрят на будущее – свое и кинематографа, с которым они неразделимы. Ди Каприо кажется более оптимистичным: «Когда одного моего имени стало достаточно, чтобы поднять любой проект, я поклялся, что буду работать с режиссерами, меняющими кино, делающими что-то важное. Это восходит к временам, когда я запоем смотрел “Таксиста” и “Апокалипсис сегодня” и говорил себе, что когда-то стану частью таких фильмов». Похоже, в отличие от старшего коллеги, Лео не верит в стриминговые сервисы и в ближайшее время мы не увидим его в сериале Netflix или супергеройской франшизе. ◆



«Однажды… в Голливуде», режиссер Квентин Тарантино

Анастасия Сенченко

ОБИТАТЕЛЬ И ЗАХВАТЧИК

Артист Тарантино

Квентин Тарантино в первую очередь, конечно, не актер, но в лицо его узнает каждый. Кого еще из режиссеров настолько привычно видеть в кадре? Его единственным официальным достижением в актерской карьере стала номинация «Худшая мужская роль второго плана» на «Золотой малине» за Ричарда Геко в «От заката до рассвета» (1996, режиссер Роберт Родригес). Между тем фильм стал культовым и окончательно утвердил Тарантино как полноценного обитателя экранного мира, в котором остальные режиссеры не более чем туристы. Через пять лет он сыграет агента Маккенаса Коула в сериале «Шпионка» и получит куда больше лестных отзывов о своей работе. Не потому ли что к 2001 году Тарантино на экране уже стал нормой?

Квентин старательнее других пишет собственную биографию: в многочисленных историях о создании фильмов занимательных баек не меньше, чем в его сценариях. Чего стоит борьба с Оливером Стоуном во время экранизации «Прирожденных убийц» или разборки со студией «Дисней» за право показать «Омерзительную восьмерку» в кинотеатре своего детства. Очевиднее всего взаимопроникновение миров проявляется, когда сам режиссер оказывается в кадре. Понять, где проходит грань между персоной Тарантино и персонажем, не так-то просто. Его эффектный образ неофита, «видеота», как назвал его Сергей Добротворский, неизменно кинематографичен, будь то телешоу, ситком или большое кино. И даже если сам герой относится к своим камео не слишком серьезно, прикрываясь байками о желанной в прошлом актерской карьере, не стоит принимать это за чистую монету. Не он ли в свое время показал нам, что несерьезное кино – это серьезно.

Первый фирменный диалог на отвлеченные темы Тарантино заводит сам в «Бешеных псах». Его режиссерская карьера начинается одновременно с актерской

(обо всех ранних эпизодах мы узнаем постфактум, после успеха «Псов»). Кажется, он появляется там, только чтобы рассказать шутку про Мадонну и погибнуть еще до начала основного действия фильма. Этот монолог моментально вовлекает зрителя в картину: не представление героев, а болтовня на отвлеченные темы, причем болтают люди, которые не должны ничего знать друг о друге. К такому диалогу легко подключиться со стороны, в нем много из того, что потом станет фирменным стилем, – ссылки на поп-культуру, разговоры о сексе при полном его отсутствии на экране, большое количество ругательств и минимальная связь с последующим сюжетом.

В «Криминальном чтиве» его Джимми рекордное количество раз произносит слово «нигер», отчитывая темнокожего гангстера, и торгуется за покрывало с человеком, которому даже отпетые преступники боятся сказать слово поперек. Здесь, как и много позже в «Джанго освобожденном», Тарантино заигрывает со зрителем, оставляя себе роль человека, будто не вполне понимающего контекст, в котором оказался. Простака, чувствующего себя хозяином положения, и корни этой уверенности лежат за пределами экранного мира.

Даже в небольших камео Тарантино моментально перетягивает внимание зрителя на себя. В кадре он всегда режиссер момента, рассказчик вставного анекдота, напрямую не связанного с сюжетом («Спи со мной», 1994, режиссер Рори Келли; «Отчаянный», 1995, режиссер Роберт Родригес). Он уводит историю, а точнее, ее зрителя в сторону. Но есть у этих мини-ролей и другие занятные функции.

Нередко они находятся во внутреннем диалоге друг с другом, связаны между собой. Например, одна из первых его эпизодических ролей – подражатель Элвиса в сериале «Золотые девочки» в 1985 году. Через два года Тарантино снимает дебютный короткометражный «День рождения моего лучшего друга», где его диджей Кларенс Пул не только продолжает существовать в образе Элвиса, но и половину всего экранного времени (из фильма уцелели чуть более получаса) говорит о короле рок-н-ролла. А еще через пять лет Тарантино появится в эпизоде фильма «Эдди Пресли» в качестве работника сумасшедшего дома, в который попадает подражатель Элвиса.

Амбиция режиссера появиться перед камерой в каждом своем фильме в первую очередь напоминает об Альфреде Хичкоке, только тот вел игру со зрителем для самых внимательных, а не заметить Тарантино невозможно. В роли бармена Уоррена в «Доказательстве смерти» он, стоя спиной к стойке, продолжает внимательно следить за диалогом каскадера Майка и его жертвы через зеркальное отражение в баре, словно в режиссерский монитор. А еще пьет с героинями и бьет стопкой по столу, в точности как в «От заката до рассвета».

Тарантино на экране одновременно прокладывает мост в реальность и в мир кино. В год выхода «Криминального чтива» он играет в эпизоде ситкома «Американская девушка» двойную пародию на самого себя. С одной стороны, он дилер видеокассет, увлеченный синефил

«Бешеные псы», режиссер Квентин Тарантино

«Четыре комнаты», эпизод «Человек из Голливуда», режиссер Квентин Тарантино

не от мира сего, что отсылает к его реальной биографии; с другой – персонаж пародии на «Чтиво» со светящимся кейсом, танцами в ресторане и уколом в сердце индейки.

Эпизод «Человек из Голливуда» в «Четырех комнатах» сплошь состоит из знакомых элементов. Тарантино в образе режиссера появляется за барной стойкой, как в большинстве своих камео, в костюме мистера Коричневого из «Бешеных псов», сравнивает алкоголь с мочой, как в «Отчаянном», а рядом в кадре – Брюс Уиллис и стаканчик «кахуна бургер» из «Криминального чтива». При этом вся новелла о том, как кинотусовщики пытаются воплотить эпизод «Человек с Юга» из шоу «Альфред Хичкок представляет».

Впрочем, пробираясь через наслоения образов и смыслов, легко обнаружить себя увязшим на полпути. Но абсолютно каждое появление Тарантино на экране – уже сигнал, что сейчас фильм провалится из плоскости собственного экранного мира одновременно в реальность, где существует Квентин Тарантино, любитель баек, и в синефильскую вселенную, к которой его герой находит способ пришвартовать любой фильм вне зависимости от его художественной ценности. В этот ковчег берут всех.

В «Спи со мной» он – в роли безумного синефила (то есть самого себя) – фантазирует на тему скрытой гомосексуальности в фильме «Лучший стрелок». Опять, с одной стороны, подключение к золотому фонду кинематографа, с другой – байка, которую Квентин на самом деле услышал от Роджера Эвери. Появляясь на экране, Тарантино не только лишний раз устанавливает связь между своими фильмами, но и как магнит притягивает в эту вселенную чужие. И сам он говорил о чем-то подобном: «Мне всегда казалось, что я располагаюсь в двух универсумах. Есть нормальная вселенная Квентина, в которой для меня сосредоточено все удовольствие “кино-кино”, но которая гораздо реальнее реальной жизни. […] А еще у меня есть другая вселенная. Тут уже ничего нет от реальной жизни, тут всё про кино. Эта вселенная реально существует только на экране, проецируется на экран.

«Сукияки Вестерн Джанго», режиссер Такаси Миикэ

«Джанго освобожденный», режиссер Квентин Тарантино

“Убить Билла” – первый фильм, который я режиссировал внутри этой вселенной, но мои сценарии к “Прирожденным убийцам” и “От заката до рассвета” тоже существуют в этом универсуме. Как бы поточнее описать различия между этими двумя вселенными… Когда персонажи “Настоящей любви”, или “Бешеных псов”, или “Криминального чтива” идут в кино, они смотрят как раз такие фильмы».

В этом есть одновременно и тирания (ни одна экранизация его сценария не избежала его участия, кроме первых двух, проданных до «Бешеных псов»), и синефильская клептомания. Даже в «Запекшейся крови» есть эпизод с вымышленным шоу о серийных убийцах, в котором упоминаются братья Геко из «От заката до рассвета». Возвращая былую популярность подзабытым категориям и поджанрам, он их присваивает. И не только цитируя визуальные образы и элементы сюжета, но напрямую внедряясь в них. Он примерил на себя образ Клинта Иствуда в «Сукияки Вестерн Джанго» (2007, режиссер Такаси Миикэ), типичного монстра-мертвеца из грайндхаусовских фильмов в «Планете страха» (2007, режиссер Роберт Родригес) и даже показался в роли героя ромкома, в финале уводя героиню за собой в счастливое будущее («Мисс Переполох», 2014, режиссер Питер Богданович). Он снялся в несуществующем фильме «Гордость нации», который снимают герои «Бесславных ублюдков», и в материалах для видеоигры Steven Spielberg’s Director’s Chair.

Подобное внедрение хорошо рифмуется с удовольствием, которое испытывает зритель, встречая в картинах Тарантино знакомые образы. Режиссер пользуется сформированным за годы существования кино визуальным словарем, минуя реальность. И возвращает публике то, чем она уже обладает: мир большого кино.

Тарантино показал, что кино мы проживаем как часть жизни. Просмотр его фильмов не предполагает встречи. Жизненный опыт для них второстепенен, если вообще пригоден. Он опосредован опытом кинематографическим. Но в том-то вся и штука: кажется, для Тарантино между ними давно стоит знак равенства. ◆

Антон Долин

ОХОТНИК НА БАБОЧЕК

9½ фрагментов сломанной хронологии

9

Их время уходит, почти уже ушло. Актер, когда-то бывший звездой телевестернов, но так и не устроившийся в большом кино: сейчас он довольствуется ролями колоритных злодеев, но что будет завтра? Он бесится, пьет, истерит, не стесняется даже плакать. Обладатель жилетки, в которую он плачет, – лучший и единственный друг, партнер, водитель, дублер и каскадер в экшн-сценах. Сам не уронит и слезы, но дела не то чтобы процветают. Небогат, воевал во Вьетнаме, живет на отшибе в компании любимой собаки, на съемочные площадки после пары драк не пускают.

Они – Леонардо Ди Каприо и Брэд Питт, безупречно узнаваемые, но пародийные, неотделимые от своих персонажей, Рика Далтона и Клиффа Бута. Последние трагикомические мачо преобразившегося Голливуда 2019 года, где все правила переписываются на глазах и «настоящий мужчина» оказывается анахронизмом, реликтом. Не так уж далек вымысел от реальности, а история – от наших дней.

«Однажды» в Голливуде – ровно полвека назад, в Калифорнии 1969-го, на излете переломного десятилетия. Ковбои никому уже не нужны, в шерифов не верят, но и пришедшие им на смену дети цветов вот-вот покажут свой оскал: на бывшем съемочном ранчо вершат дьявольские ритуалы члены коммуны-«семьи» Чарльза Мэнсона. Когда они убьют одной августовской ночью беременную жену модного режиссера Романа Поланского – красотку Шэрон Тейт, – что-то важное оборвется, кончится навсегда. Но – совпадение, не иначе! – в соседнем с (реальной) Тейт особняке проживает (придуманный) Рик, частенько зависающий там с (придуманным же) Клиффом. Как-никак дело происходит

в Голливуде, на границе реальности с грезой; воображаемое всегда рядом, рукой подать. Оно еще ближе к эмпирически неизбежному, чем прошлое к настоящему.

Во всяком случае так считает Квентин Тарантино, покровитель неправдоподобно крутых мужчин и неизъяснимо прекрасных женщин, бывший отщепенец и пария Голливуда, а ныне его последняя надежда на возвращение былой славы… или хотя бы зримое напоминание о ней.

2

Тарантино не чужд магии чисел и неравнодушен к красоте круглых дат. Премьера «Однажды… в Голливуде» в Каннах отметила полувековой юбилей 1969 года, но еще и совпала с двадцатипятилетним юбилеем триумфа «Криминального чтива» на том же фестивале, принесшего молодому малоизвестному автору «Золотую пальмовую ветвь».

«Криминальное чтиво» определило свое время, создало его. Не потому ли, что время было главной его материей? Взломанная Тарантино хронология не только приковывала зрителя к экрану саспенсом разобранного паззла, но и дарила ему ощущение подлинного чуда. Недаром один из сюжетов содержит сцену с буквальным воскрешением – возвращением передознувшейся жены гангстерского босса Мии Уоллес с того света. Киллер Джулс верит, что если в него выпустили целую обойму, но ни одна пуля не попала в цель, то это божий промысел, знак, сигнал к исправлению. Прочтет ли это так же зритель или сочтет за удачную шутку – его дело и выбор. Как бы деспотично формалист Тарантино ни выстраивал конструкцию нарратива, это право он всегда оставляет за тобой.

Возвращая утраченную было ценность никчемному бессюжетному промежутку между событиями, «актами» (ведь формально «Криминальное чтиво» родилось из экшна, и один из жанрообразующих героев, Брюс Уиллис, играет здесь важнейшую роль), Тарантино дает нам шанс упиваться временем, потраченным впустую. Разговором ни о чем в ожидании момента, когда надо будет постучаться в дверь. Выпивкой в баре, пусть даже это будет молочный коктейль. Поездкой в такси. Конечно, танцем под старенький рок-н-ролл. Музыка «Криминального чтива» прославилась не меньше самого фильма. Тарантино заиграл, азартно затанцевал время, заставил его сбиться с панталыку, отправиться вспять, зависнуть навек в лихорадке субботнего вечера.

В ретрозакусочной «Джек Рэббит Слимс», куда отправляются Мия и Винсент, оживают в официантах-двойниках умершие звезды позапрошлой эпохи: Бадди Холли, Джеймс Дин, Мэрилин Монро… Так же в финале в белых одеждах (неформальных футболках вместо запачканных кровью и мозгами формальных костюмов) отправляются под ностальгический сёрф-рок в неизвестное будущее Джулс с Винсентом – хотя мы доподлинно знаем, что один из них мертв. А «криминальные любовники», горе-преступники Тыковка и Зайчишка покидают тот же

ресторан с деньгами в кармане, потрясенные *несобытием* – отменой ограбления, с которого, казалось (но именно что казалось), начинался фильм.

Стрелки остановились, встали золотые часы боксера Бутча, которые его отец и лучший друг отца пронесли в собственных задницах через огонь, воду и медные трубы и за которыми сам Бутч, рискуя жизнью (скоро выяснится: не своей), вернется в покинутый дом. Остановленные часы, магический артефакт в самом сердце фильма, выходит, дороже этой самой жизни.

6

Отмотаем назад еще четверть века (от «Однажды… в Голливуде») или полвека (от «Криминального чтива»).

1944-й, близится к финишу вторая мировая. Где-то в Берлине ломает голову над политическими загадками Штирлиц – великий фантом, шагнувший в советские анекдоты и переплюнувший своей сверхреальностью всех шелленбергов, мюллеров и борманов, существовавших на самом деле. А в оккупированном нацистами Париже другой двойной одинокий агент, сбежавшая от казни еврейка Шошанна Дрейфус, готовится сжечь собственный кинотеатр на торжественной премьере пропагандистской киноленты о снайпере-герое «Гордость нации»: туда пожалует вся верхушка «третьего рейха» с Гитлером во главе. Ничего об этом не зная, собственный теракт в том же зале и на той же премьере готовят американские засланцы – спецназ евреев-мстителей под руководством Альдо «Апача» Рейна: пресловутые «Бесславные ублюдки».

Самый декларативный, неритмичный, неуклюжий фильм Тарантино, снятый слишком уж далеко от дома и встреченный предсказуемыми восторгами в синефильской Франции, «Бесславные ублюдки» формулируют важнейшую из идей автора: отмщение силам зла со стороны сил добра, вдруг решивших отказаться от чрезмерной щепетильности и сковывающего по рукам и ногам этического кодекса. Не союзники должны покарать Гитлера, не Сталин с Черчиллем и Рузвельтом, а евреи с динамитной шашкой в одной руке и бейсбольной битой в другой. Альтернативная история? Конечно! Для чего же еще нужен так называемый исторический кинематограф?

Справедливое возмездие даровано евреям не из умозрительных соображений. Для взращенного старым Голливудом Тарантино эта нация – кинематографисты par excellence. Им и проводить решающую «Операцию Kino». Кто включается в заговор против Гитлера в фильме? Знаменитая актриса, директриса кинотеатра, кинокритик, киномеханик. Спецназовцы-«ублюдки» на премьере притворяются итальянскими кинодеятелями, Брэд Питт впервые примеряет маску каскадера. Кто погибает от теракта? Среди прочих продюсер (единственный носитель этой профессии в зале – и фильме – это Геббельс) и исполнитель главной роли в доку-фикшне, где снайпер-герой Фредерик Цоллер

«Бесславные ублюдки», режиссер Квентин Тарантино

сыграл самого себя. Он не настоящий киношник, а самозванец, пришелец и должен умереть.

Где же режиссер? Сам Тарантино удовольствовался ролью солдата, с которого снимают скальп, но вручил биту «ублюдку» по прозвищу Медведь – своему коллеге, автору кровавых хорроров Элаю Роту. Он же реальный режиссер патриотического трэша «Гордость нации».

Кажется, единственный важный персонаж фильма, не имеющий никакого отношения к кино, – «охотник на евреев» полковник Ханс Ланда (Кристоф Вальц). Настоящее открытие Тарантино – восхитительно жовиальный интеллектуал и садист. Ланда ускользает от окончательной расплаты, вовремя уезжая из заминированного кинотеатра; он же в начале будто нарочно щадит Шошанну, а потом отказывается предотвращать заговор, становясь таким образом неожиданным Штирлицем, глубоко законспирированным агентом добра в самом сердце империи зла. Его щадят, но клеймят лоб свастикой: полутонов Тарантино допускать не намерен, как и «Апач» Рейн. Однако по всему видно: Ланда самый интересный для него персонаж, главная удача фильма.

Именно он решает изменить ход истории, нарушив табу из знаменитого рассказа Рэя Брэдбери «И грянул гром»: раздавить бабочку в прошлом, навсегда предопределив облик настоящего. По меньшей мере, кинематографического.

Подобно Ланде, отныне Тарантино открывает сезон охоты на бабочку.

8

Маленькие люди меняют ход большой Истории в «Бесславных ублюдках», но не могут ничего изменить и ни на что повлиять

«Омерзительная восьмерка», режиссер Квентин Тарантино

в «Омерзительной восьмерке» – пессимистической и мизантропической американской антитезе «европейского военного вестерна» Тарантино. Если «Бесславные ублюдки» вели действие к завершению войны, то «Омерзительная восьмерка» начинается после ее завершения и бессильно тщится стряхнуть с себя ее шрамы.

Редкий фильм Тарантино, в котором (почти) соблюдены единства времени, действия и места, впервые представленный в ходе театральной читки, при этом парадоксально снят на 70-*мм*. «Омерзительная восьмерка» выстроена на контрапункте великого и маленького, предопределенного и случайного. Ее задуманная и осуществленная дисгармоничность уже в том, что число персонажей, пережидающих снежную бурю в «Галантерейной Минни», никак не укладывается в заявленную восьмерку: то счет нарушит кучер О.Би., то из подпола вылезет спрятанный бандит, будто чертик из табакерки.

Стройный замысел вырисовывается к финалу. Акторы «мужского» сюжета – четверо ряженых или спрятанных бандитов, – собравшиеся, чтобы освободить приговоренную к казни Дейзи Домерг (Дженнифер Джейсон Ли), с одной стороны, и четверо ветеранов Гражданской войны – с другой. Из них двое – южане, двое – северяне; идеальная симметрия. Сама же Домерг – комический парафраз всесильных и всепобеждающих женщин из других тарантиновских картин. Здесь ей суждено станцевать в петле – и главный сюрприз в том, что предсказанное, при всех сюжетных скачках и неожиданностях, все равно сбывается.

Бандиты, как всегда у Тарантино, не только вне закона и морали, но и вне времени (время – главный закон и догма, которые следует нарушить). У ветеранов, напротив, собственная этика, в которой также любопытно переосмыслены представления о добре и зле, в русле вечно

длящегося «военного времени». Эта восьмерка в прямом смысле слова омерзительна, «Галантерейная Минни» – тупик, и даже кофе здесь отравлен; не воскрешает, а, наоборот, губит.

Луч света и важный двигатель сюжета – письмо Авраама Линкольна одному из главных героев, чернокожему майору Уоррену (любимец Тарантино Сэмюэл Л. Джексон). У них была личная переписка, одно письмо Уоррен хранит как реликвию. Оно помогает ему заслужить уважение охотника за головами Джона Рута (Курт Расселл) и быть спасенным от смерти в снегах Вайоминга. Вскоре выясняется, что письмо – фальшивка, охранная грамота Уоррена (возможно, это саркастический ответ Тарантино «Линкольну» Спилберга, начинавшемуся с чернокожих солдат-северян). Но именно оно звучит под экстатическую трубу в финальном эпизоде картины последней молитвой и утешением умирающим героям. Элегический жест Тарантино, уже было сошедшего здесь за прожженного циника, – напоминание о том, что возвышающую ложь он всегда предпочтет горькой правде. Истина убивает, вымысел если не целит, то смягчает боль.

«Омерзительная восьмерка» – первый фильм Тарантино с полноценным оригинальным саундтреком, созданным не кем попало, а великим классиком спагетти-вестерна Эннио Морриконе. Его композиции звучали и в предыдущих лентах режиссера, начиная с «Убить Билла», но специально для Тарантино восьмидесятисемилетний Морриконе писал впервые (и это его первая музыка для вестерна за тридцать четыре года). Тягучие и нервные композиции для струнных, заслуженно получившие «Оскар» и кучу других премий, идеально передали саспенс замедленного времени. А Морриконе стал для Тарантино тем самым Линкольном, которого он все-таки вынудил написать себе дружеское письмо.

1

«Омерзительная восьмерка» – неожиданное возвращение Тарантино к модели герметичного криминального триллера, с которой началась его слава в «Бешеных псах»: на складе – в том самом «резервуаре» из названия (Reservoir dogs) – истекали кровью и обвиняли друг друга во всех смертных грехах бандиты после неудачного ограбления ювелирного магазина. Они знали друг друга только по «цветным» кличкам: Белый, Синий, Коричневый, Розовый, Блондин и Оранжевый. Один из них был полицейским под прикрытием, которому надо было выманить на свет теневого организатора преступления – старого гангстера Джо.

Здесь, в отличие от «Омерзительной восьмерки», вовсе нет женщин. Зато начинается фильм со знаменитой сцены, где грабители в кафе обсуждают смысл песни Мадонны Like a Virgin. Не солидаризуясь ни с одной из трактовок, трудно не заметить символический смысл выбранного хита. Мадонна – богоматерь поп-культуры, не чистая дева, а патентованная соблазнительница, которая то ли в шутку, то ли всерьез вновь объявляет себя девственницей. Это манифест всего стиля Тарантино: все уже было сказано и снято в кино, задача в том, чтобы

рассказать старую историю как впервые, дать даже самому искушенному зрителю почувствовать себя девственником.

Потеря невинности, как и рождение, как и смерть, в жизни бывает лишь однажды. Структура «Бешеных псов» построена на сокрытии основного события (ограбление не показано), неуспех которого герои будто пытаются ретроспективно предотвратить, разыскивая виновного. Нарастающее ощущение скорой развязки и уходящее вместе с кровью из раны в животе мистера Оранжевого время возвышают кажущийся pulp fiction до архетипической трагедии.

Сам Тарантино, сыгравший мистера Коричневого и укокошивший своего героя первого из всех, позже признавался, что в фильм «Бешеные псы» вшит автобиографический сюжет. Как известно, его отец бросил мать будущего режиссера, когда та, будучи еще подростком, забеременела; одно время Квентин собирался сменить фамилию – но все-таки остался Тарантино. У мистера Белого с Джо отношения сына с отцом, сам Белый видит сына в раненном по его вине Оранжевом. Сын дважды предает отца, отец дважды убивает сына. Это умноженные в отражениях Авраамы и Исааки, но никто не принесет им жертвенного агнца.

Соперничество с отцом или отцами (один из них – сыгравший Белого и таким образом давший старт карьере Тарантино Харви Кейтел) – расправы над Биллом, Каскадером Майком, месье Кэнди да и самим Гитлером станут сюжетным стержнем кинематографа Тарантино. Но ни одна смерть больше не будет такой душераздирающей, как финальный эпизод Белого с Оранжевым в «Бешеных псах», ни одна не будет казаться окончательной. Умирая самыми кровавыми смертями, герои Тарантино будут возвращаться к нам как ангелы поп-культуры, проживая свои – пусть ненастоящие, ну и что? – жизни снова и снова. Like a Virgin.

5

«Бешеные псы» сопровождаются плейлистом воображаемой радиостанции, на которой крутят исключительно хиты 1970-х, что сбивает с толку, заставляет потеряться во времени (начиналось-то с Мадонны). В своем пятом фильме режиссер отправляется прямиком в 1970-е, оставаясь в сегодняшнем дне.

Вариативность временны́х потоков, в которых можно прожить жизнь (и смерть) абсолютно разными способами, демонстрирует «Смертенепроницаемый» (Death Proof; в российском прокате «Доказательство смерти») – самый радикальный фильм Тарантино, который он, испытанный любитель «низких» жанров, не без гордости называет худшим из всего, что снял. Непривычно говорливый гоночный слэшер о спятившем каскадере-убийце и его многочисленных жертвах первоначально был включен в сдвоенный проект «Грайндхаус», осуществленный на пару со старым товарищем Робертом Родригесом, но впоследствии расширен и показан в сольном режиме в конкурсе Канн. Разумеется, наград там не снискал.

«Бешеные псы», режиссер Квентин Тарантино

Лучшая иллюстрация к стратегии Тарантино, этот фильм искусно притворяется стилизацией – вплоть до потертой царапанной пленки, неряшливых склеек и полупрофессиональной операторской работы (за камеру в первый и пока последний раз взялся сам Квентин), – но на самом деле ею не является. Из привычных, казалось, элементов автор собирает эксцентричный паззл, в котором непредсказуемо буквально все – антураж, поведение героев, диалоги, развитие сюжета. Тарантино не имитирует старые фильмы, хоть и обильно их цитирует (главный объект – культовая лента 1971 года «Исчезающая точка», авто из которого становится персонажем фильма), а создает новое – как будто реально отправился в 1970-е, чтобы на сей раз переписать историю кино.

Антигерой Каскадер Майк (Курт Расселл снабжен колоритными шрамами и, кажется, готов лопнуть от собственной харизмы) появляется из ниоткуда в баре, где выпивают четверо подруг, и сперва подцепляет симпатичную блондинку-попутчицу – ее он убьет в своей машине, где водительское место защищено от любых катастроф, – а потом врезается на полном ходу в автомобиль беспечных девушек, одна из которых полчаса назад добровольно станцевала для него лэп-дэнс. «Поцарапался, когда вываливался из машины времени?» – метко шутит приятель одной из будущих жертв. Автомобиль, как в «Назад в будущее», становится для Тарантино и ускорителем интриги, и средством для путешествия в прошлое. Тут вдруг материализуется метафора раздавленной бабочки. Танцующую лэп-дэнс красотку (Ванесса Ферлито), впоследствии убитую Майком, зовут Баттерфляй.

Тем не менее возможен иной вариант развития событий. Нешаблонная двухчастная структура фильма предлагает

«Убить Билла», режиссер Квентин Тарантино

альтернативную интригу. Вновь четыре девушки дурачатся в автомобиле, не подозревая об опасности, опять их атакует Каскадер Майк… Но на сей раз они моментально превращаются из дичи в охотниц, бросаясь за маньяком, догоняя его, унижая, избивая и наконец убивая. Это не столько возмездие (о прошлых злодеяниях Майка никто из героинь не подозревает), сколько восстановление композиционного равновесия – и осуществление любимой идеи Тарантино кровавой кармической справедливости. Интереснее всего фигура самой бесшабашной и бесстрашной из героинь: новозеландка Зои Белл, по профессии каскадер, раньше бывшая дублершей у Тарантино, играет саму себя. Именно она добивает смертельно раненного Майка.

Вторая половина «Смертенепроницаемого» отличается от первой, как любая альтернативная реальность от подлинной. Актрисы выступают почти что в собственных ролях, опасный романтический сумрак придорожного кафе сменяется беспечным солнечным светом, попав на который злодей тут же теряется. Лжекаскадер (неизвестно, был ли он им когда-либо, но Курт Расселл-то им определенно не был) повержен реальной каскадершей – человеком из самой толщи кинематографа, сплетенной из киноматерии девушкой, которая уже поэтому неуязвима, как кошка из сказки.

Фильм снят будто бы в режиме реального времени, треп ни о чем под выпивку нарочито лишен привычного тарантиновского блеска, сюжет развивается скачкообразно. Но последняя схватка и казнь негодяя не оставляют сомнений: мы проживаем с героинями время кинематографическое, управляемое, искусственное. Просто нарушающее все правила, на соблюдение которых мы, поведясь на обещание постмодернистской стилизации, ошибочно рассчитывали.

4

Мстительница Зои – отныне постоянная актриса Тарантино Зои Белл – родилась, как Афродита из пены, из экшн-сцен «Убить Билла», самого длинного и амбициозного фильма режиссера, где Белл была каскадером и дублером сыгравшей главную роль (и бывшей соавтором сюжета) Умы Турман. Да и сам «Смертенепроницаемый», возможно, появился как посттравматическая, во всех смыслах, реакция на автокатастрофу, едва не стоившую Турман жизни: авария случилась на съемках «Убить Билла» и долгое время скрывалась от публики. Больше с тех пор Турман – одно время ее считали не просто музой, а Невестой (таково ее прозвище в фильме) Тарантино – в его фильмах не снималась. Разрыв между реальностью и фантазией становится болезненно очевидным, как и параллели между ними: в фильме Билл чуть не укокошил Невесту, Квентин на площадке чудом не убил Уму.

В новом столетии Тарантино попрощался с попытками понять и описать человеческую психологию и, почувствовав себя демиургом (Биллом?), нырнул с головой в вымышленный мир кинематографа. Реальный человек с настоящим именем и биографией, выходящая замуж беременная девушка убита на репетиции собственной свадьбы и восстает из мертвых – причем неоднократно – непобедимой и всесильной героиней комикса. Она – Супермен (вернее, Супервумен) из вдохновенного предсмертного монолога Билла, отца своего ребенка, бывшего любовника и убийцы, которому она должна отомстить. Ее подлинное обличье – фантастическое, простой смертной она лишь притворяется.

«Убить Билла» – воплощенный guilty pleasure гика и синефила, гипертрофированный и пьянящий. Микшируя жанры (триллер о мести, хоррор о живых мертвецах, спагетти-вестерн, самурайский фильм, кунфу-боевик и т.д., вплоть до семейной мелодрамы ближе к финалу) и преодолевая пространство (Китай, Япония, множество американских штатов), Тарантино ощущает себя и повелителем времени. «Убить Билла» – самый длинный его фильм: в общей сложности четырехчасовой, даже его выход в прокат затянулся на два года. В нем вновь нарушена хронология: зритель с ходу оказывается с Невестой на пороге одной из ее заклятых врагинь, лишь потом мимолетно узнает о причине их вражды, вслед за чем вместе с ней выбирается из больницы, где она прикована к койке в четырехлетней коме; только к финалу второй части нам будет позволено узнать имя героини – Беатрикс Киддо.

Время исчезает, как в коматозном провале Беатрикс – она не заметила четырех лет и не может поверить, что за это время ее дочь родилась и выросла, – и бесконечно растягивается в рапидах и флэшбэках, абсурдно удлиненных до объема отдельной главы этого безразмерного киноромана. «Убить Билла» лишен интриги: фильм назван тем единственным – предельно кратким, в пять касаний, – действием, которое обязана совершить героиня. Но это настоящая симфония ретардации, что-то вроде вагнеровской оперы или беккетовской пьесы, где время

тянется так бесконечно, что начинаешь этим наслаждаться. «Месть – блюдо, которое подают холодным», но не остывшим, а пленительно ледяным, как холодный чай на тенистой веранде в жаркий летний день.

Покидая обыденность, Тарантино ступает на территорию эпоса.

7

Нигде дыхание эпоса не ощущается так явно, как в «Джанго освобожденном». А у эпоса, начиная с Гомера, свои отношения с временем. Оно сплющивается, растягивается, управляет пространством или тонет в нем.

Тарантино передает главную роль от белого человека – охотника за головами и аболициониста по убеждениям доктора Шульца (Кристоф Вальц) – черному, освобожденному Шульцем непокорному рабу Джанго (Джейми Фокс). Правилам вестерна брошен вызов не менее радикальный, чем правилам рабовладельческого Юга. Действие отнесено в преддверие Гражданской войны; до главного события американской демократии, то есть буквально в доисторические – эпические – времена.

Белый необходим не столько как спаситель, сколько как рассказчик, живая связь с мифом. Узнав, что жену Джанго, с которой того разлучили после побега и которую он мечтает спасти, хозяева-немцы назвали Брумхильдой, Шульц символически превращает Джанго в рыцаря Зигфрида, который рано или поздно непременно сядет на белого коня и повергнет врагов. Тарантино создает антитезу главному эпосу, из которого родился Голливуд, – «Рождению нации» Гриффита, – позволяя Джанго пристрелить главаря Ку-клукс-клана.

Стыдливый мешок клановца, из прорезей которого ни черта не видно, – хлипкое прикрытие. Харизматичный злодей, плантатор месье Кэнди (Леонардо Ди Каприо), лишь делает вид, что владеет французским, но не знает ни слова на любимом языке и раба называет д'Артаньяном, толком не представляя, что значит это имя. Он не понимает, что его рабы-борцы – гладиаторы и рано или поздно во главе взбунтовавшихся силачей объявится свой Спартак. На стороне Шульца знания старой Европы, открывающие тайну мифа, в котором слабый в одну секунду может по волшебству обрести силу и победить несправедливость.

«Джанго освобожденный» освобождает от обязательств синефильской игры и изысканной хронологической путаницы. Его действие последовательно и прямолинейно, оно подчинено единственной логике: зло должно быть наказано. Если это и альтернативная история, то лишь потому, что насыщена атавистической мощью доисторического фольклора, алогичного и кровавого.

Отсылая к эпосу, «Джанго освобожденный» наконец получает индульгенцию за сцены крайнего насилия и жестокости. А «Илиаду» вы читали? «Песнь о Роланде» помните? Финал «Нибелунгов» не забыли?

Эклектика музыкальных решений тоже получает здесь безупречную внутреннюю мотивацию. Рок-баллада в «Омерзительной восьмерке»

«Джанго освобожденный», режиссер Квентин Тарантино

или яростный рэп в «Джанго освобожденном» не осовременивают события прошлого, а ставят их вовсе вне времени – в пространство экстатического мифа, который происходит здесь и сейчас.

3

Начало «Джанго освобожденного» зарифмовано с зачином «Джеки Браун» – первого фильма Тарантино с чернокожим протагонистом. Герой Джейми Фокса идет в цепях по этапу, камера непрерывно снимает его плывущий на фоне пейзажа профиль. Скоро он сбросит цепи и начнется его история. Стюардесса средних лет, работающая на заштатную авиакомпанию, так же уверенно и прямо движется к завязке своего сюжета на начальных титрах «Джеки Браун». Впереди у нее найденные в сумке чужие деньги и наркотики, вынужденное сотрудничество со следствием, конфликт с нанимателем – торговцем оружием Орделлом Робби – и попытка выйти сухой из воды. Но прежде всего невероятная в своей абсолютной будничности история встречи и поздней любви с Максом Черри, одиноким потрепанным бондсменом (человеком, выкупающим арестованных под залог), без чьей помощи ей никак не спастись.

Love story вшита в мифологический сюжет «Джанго освобожденного» как важный его компонент, но единственный настоящий фильм о любви в карьере Тарантино – «Джеки Браун». Он же единственная экранизация (будто в помощь в столь деликатной и сложной для себя материи режиссер призвал святого покровителя – классика pulp fiction Элмора Леонарда). Тарантино и сам немного влюблен в звезду блэксплойтейшн-кино Пэм Гриер, он прямо говорит об этом устами своего персонажа в «Бешеных псах». Если «Ромовый пунш» Леонарда – где героиня была белой и носила другое имя (Джеки Бёрч; она стала Браун

«Однажды… в Голливуде», режиссер Квентин Тарантино

в память о «Фокси Браун», классике блэксплойтейшн 1974 года с Гриер в заглавной роли) – книга о криминальной афере, то неторопливый и меланхолический фильм Тарантино – определенно история не сложившейся и именно потому прекрасной любви.

Всегда безупречно работающий с актерами, в «Джеки Браун» режиссер превосходит самого себя. Груз карьеры и прожитых лет виден в каждой морщине (камера любуется ими), слышен в каждой интонации Гриер, звезды B-movies 1980-х Роберта Форстера (Макс Черри) и самого Роберта Де Ниро (мелкий бандит Луис Гара), герои которого никогда еще не были такими усталыми, косноязычными и пожилыми. На фоне безразличной ко всему, глянцево безупречной и неправдоподобно длинноногой Мелани (Бриджит Фонда) они беспрестанно думают и говорят о возрасте, старении, смерти. «Джеки Браун» – элегия «последнего шанса», в котором прагматика отступает перед эмоциями, даже если герои делают осознанный выбор не в свою пользу.

Кажется, будто сносивший головы своим героям случайно, между делом, нечаянно спустив курок, здесь совсем еще молодой (тридцать четыре года!) Тарантино впервые задумался о собственной смертности. И сразу начал разрабатывать план по достижению бессмертия при помощи единственного ему известного эликсира – кинематографа.

9½

«Однажды… в Голливуде» – Once Upon a Time... in Hollywood – одно это многоточие в названии выглядит как театральная пауза, осознанно затянутое время, которое Тарантино украл у Хроноса. Из вестернов, худо-бедно отражавших историю США, его Рик Далтон сбегает в спагетти-вестерны, где время тянется бесконечно – как итальянская макаронина – и не подчиняется привычным законам.

Его Шэрон Тейт – прекрасная, прекрасная Марго Робби – сама воплощенная тайна кинематографа. Из всех его прежних героинь она больше всех похожа на Мию Уоллес, бесконечно соблазнительную, необъяснимую. Она танцует на вечеринке в особняке Playboy так, что сам Стив Маккуин не может оторвать глаз. Задрав босые ноги на сиденье переднего ряда, от души хохочет над «Командой разрушителей» – только что вышедшим фильмом. Мы осознаем, что Тейт осталась молодой навек именно потому, что погибла в двадцать шесть лет. Но для Тарантино именно поэтому она бессмертна. Пока идет кино, у нее есть отсрочка и, таинственным образом, власть над фильмом: ведь это ее фильм.

Самому Тарантино в момент выхода его девятого фильма пятьдесят шесть лет, он на полгода старше Брэда Питта и на двенадцать лет – Леонадо Ди Каприо, как раз вошедшего в возраст Джеки Браун. Их мальчишеские лица бесстрашно, но и растерянно, смотрят в будущее, встречая его с единственным оружием, которое у них есть, – кинематографом. Неравная и отважная борьба со смертью не менее эпическая, чем у славного Джанго; охота на бабочку времени при помощи сачка фильма.

Тарантино не хочет уходить в историю стариком. Он давно пообещал, что снимет всего десять фильмов и отправится на пенсию. «Однажды… в Голливуде» – девятый, предпоследний. Из множества возможных проектов активнее других обсуждается один, самый неожиданный и уже, кажется, одобренный продюсерами Paramount: «Стартрек». Когда-то цитатой из него открывался «Убить Билла». Очевидно, не только месть, но и финал карьеры подается холодным.

Легендарный фантастический цикл, среди прочего, посвящен путешествиям во времени и парадоксам, при помощи которых можно переписать историю и обмануть саму смерть. Помечтать о том, чтобы вернуться назад и снять еще десять фильмов? В любом случае не придумать лучшего материала для Тарантино, чем история, один из эпизодов которой в незапамятные времена носил название «Завтра было вчера». ◆

Вадим Рутковский

ДОЛГИЕ ПРОВОДЫ, ЛИШНИЕ СЛЕЗЫ

«Мертвые не умирают»
The Dead Don't Die
Автор сценария, режиссер
Джим Джармуш
Оператор Фредерик Элмс
Художник Алекс Ди Джерландо
Музыка SQÜRL
В ролях: Билл Мюррей, Адам Драйвер, Тилда Суинтон, Хлоя Севиньи, Стив Бушеми, Остин Батлер, Дэнни Гловер, Кэйлеб Лэндри Джонс, Рози Перес, Игги Поп, Сара Драйвер, Эстер Балинт, RZA, Селена Гомес, Кэрол Кейн, Том Уэйтс, Ларри Фессенден и другие
Animal Kingdom, Film i Väst
США – Швеция
2019

Джим Джармуш использовал зомби-апокалипсис как повод для смешного, но не веселого прощания с миром.

Песня про то, что мертвые не умирают, несется из каждого утюга. Не стану переводить текст этого лучезарного кантри, соперничая в поэтическом даре с обаятельно гнусавым бардом из Кентукки Стёрджилом Симпсоном (трек, написанный им специально для фильма, будто соперничает с тревожной звуковой дорожкой группы самого Джармуша SQÜRL). Оригинальный текст можно найти в примечании[1], здесь же короткий синопсис, самая, так сказать, суть: вот мы привыкли к кофе за соседним углом, а однажды проснемся и увидим, что ни угла, ни кофейни нет, но призраки тех, кто любил этот кофе, по-прежнему там, где его когда-то готовили; как же здорово, когда заканчивается суетная земная жизнь и начинается настоящая, загробная.

Собственно, на этом всем, кто фильм еще не смотрел, но собирается, чтение и надо прекращать: все, что стоит знать заранее, уже сказано; и даже ключевой для Джармуша напиток – кофе – упомянут. И да, «Мертвые

1. Oh the dead don't die anymore than you or I
They're just ghosts inside a dream
Of a life that we don't own
They walk around us all the time
Never payin' any mind to the silly lives we lead
Or the reapin' we've all sown

There's a cup of coffee waiting on every corner
Someday we're gonna wake up and find the corners gone

But the dead will still be walking around in this old world alone
After life is over, the afterlife goes on

There'll be old friends walking around in a somewhat familiar town
That you saw once when you looked up from your phone
Nobody bothers to saying hi, you can save all your goodbyes
Stop trying to pretend that we're all not at home
And the streets will look so empty in the morning
There'll be no one out at night for the lights to shine down on

But the dead will still be walking around in this old world alone
After life is over, the afterlife goes on

Hearts break when loved ones journey on
At the thought that they're now forever gone
So we tell ourselves they're all still around us all the time
Gone but not forgotten, just memories left behind

But the dead will still be walking around in this old world alone
After life is over, the afterlife goes on
After life is over, the afterlife goes on

не умирают» – это действительно хоррор, правда, комедийный и, как бы точнее сказать, очень джармушевский. То есть не очень жанровый: со странностями и граничащей с тоской меланхолией, сюжетными лакунами, не то чтобы медленным, но нарочито сбитым ритмом. В финале так и вовсе начинается комическая рефлексия автора, не справляющегося с выходящими из-под контроля героями (и, насколько я понимаю, за эти ходы режиссеру от некоторых почитателей его таланта крепко досталось). Не фильм, а парадокс; парадокс во всем, включая прокатную судьбу: за всю карьеру у Джармуша не было такого широкого релиза в Америке (600+ копий) и такого уязвимого, почти непристойно личного проекта. Никто не снимал столь же пронзительной и печальной, несмотря на все приколы, элегии прощания с миром, который мы знали и любили, – старым, не всегда добрым, но чертовски прекрасным.

Впрочем, законы хоррора о зомби-апокалипсисе более или менее соблюдены. Есть маленький городок с данным будто в насмешку названием Центрвилл. Тихие улицы здесь патрулирует забавное трио копов: шериф Клифф Робертсон (Билл Мюррей) и помощники-офицеры Роналд «Ронни» Петерсон (Адам Драйвер) и Минерва «Минди» Моррисон (Хлоя Севиньи). Герой Мюррея напоминает самого режиссера непроницаемым для эмоций лицом (на церемонии открытия Каннского фестиваля ведущий Эдуар Бер шутил про poker face как отличительную черту Джармуша). Герой Драйвера носит фамилию, однозначно отсылающую к предыдущему игровому фильму Джармуша «Патерсон»; если бы оказалось, что этот служитель закона тоже балуется сочинением стихов, никто бы не удивился.

Однажды на этом мирном Среднем Западе начинает твориться какая-то ерунда. День и ночь играют в чехарду (сумерки – в пять утра!). У нелюдимого (и потому никем не любимого) фермера Миллера (Стив Бушеми), натурального представителя трамповского электората, исчезают домашние животные (сначала курица, потом целое стадо крупного рогатого скота), и главный подозреваемый – бродяга отшельник Боб (Том Уэйтс) – вряд ли к этому причастен. Мобильная связь и интернет умирают. Сверхъестественное даже отвлекает внимание горожан от новой сотрудницы похоронного агентства The Ever After Зелды Уинстон (Тилда Суинтон) – очень необычной дамы, на досуге упражняющейся во владении самурайским мечом. А в теленовостях болтают о фатальном исходе полярного фрекинга: хищническая нефтедобыча привела к смещению земной оси, теперь последствия – любые.

Самые плачевные наступают, когда разверзается земля и в город, освещенный недоброй лавкрафтовской луной, выходят зомби. Первую пару гостей с того света играют Игги Поп и жена Джармуша Сара Драйвер, не снимавшаяся в кино с короткометражного фильма Клер Дени «Сохраните его для себя» (1991). Джармуш придумал целую легенду, согласно которой эта парочка погибла в 1973-м, разбившись на мотоцикле после концерта хеви-метал-группы Blue Öyster Cult,

«Мертвые не умирают», режиссер Джим Джармуш

с которой сам Поп в тот год несколько раз играл. Об этом факте можно было бы и не упоминать – мало ли как режиссер работает с актерами над ролью, из интервью с создателями еще не такое можно почерпнуть. Но в данном случае эта дотошность в разработке даже эпизодических персонажей важна, как и привязанность к культуре XX века: это нельзя не почувствовать, даже не зная про джармушевские заморочки с закадровой биографией второстепенных персонажей.

Да и какие же они второстепенные? Центрвиллских полицейских или экзотическую женщину Зелду лишь условно можно назвать главными героями: в панорамном многофигурном фильме все имеют значение. И «кофейные» зомби, заглянувшие в дайнер в поисках любимого напитка и растерзавшие припозднившихся сотрудниц кафе; и сами сотрудницы, Лили и Ферн (Эстер Балинт, дебютировавшая в джармушевском «Страннее рая»); и помешанный на комиксах и зомби-хоррорах гик с автозаправки, и говорящий квазифилософскими афоризмами рассыльный Дин (рэпер RZA, свою первую роль сыгравший в джармушевском «Псе-призраке»); и владелец отеля «Лунный свет» Дэнни (независимый хоррор-мейкер Ларри Фессенден); и малолетние правонарушители из местного исправительного учреждения; и заезжие питтсбургские хипстеры, которым не суждено прожить дольше нескольких минут экранного времени, – все равно важны, все остаются в памяти. И по этой причине никто по-настоящему не умрет.

Зомби пожирают живую плоть, потому что так полагается по канону, но восстать из могильных недр их заставляет другое – жажда того, без чего когда-то было не обойтись: для одних это кофе, для других – шардонне, для третьих – ксанакс, ну а зомби-дети, естественно, мечтают о конфетах, повторяя заветные слова, как мантру, не в силах снова обрести утраченное вместе с жизнью. Может, здесь и есть легкий

намек на сатиру (отдельные зомби, например, грезят вайфаем), но нежности к уже недостижимым атрибутам материального мира куда больше. Сам фильм и есть эта эфемерная, подобная праху, в который рассыпаются при декапитации мертвецы, нежность. Живи Джармуш в России, мог бы сделать рефреном не кантри, а древний романс: «Все, что было, все, что ныло, все давным-давно уплыло, утомились лаской губы, и натешилась душа! Все, что пело, все, что млело, все давным-давно истлело, только ты, моя гитара, прежним звоном хороша».

«Прежний звон» здесь – и обильные синефильские шутки. На надгробном памятнике на первой распахнувшейся могиле имя Сэмюэла Фуллера – с великим режиссером старшего поколения Джармуш снимался в документальном роуд-муви Мики Каурисмяки «Тигреро» (1994). Центрвилл отсылает к городку из фильма Тони Палмера и Фрэнка Заппы «200 мотелей» (1971). Есть совсем простецкие шутки вроде брелока «Звездных войн» на ключах машины Петерсона. А есть «для посвященных», их можно считать, лишь посёрфив по фанатским сайтам: я бы сам не заметил, что Pontiac LeMans, на котором в Центрвилл приезжают юные туристы, один в один повторяет ту модель, в которой начинали путешествие супруги из «Ночи живых мертвецов» (1968) Джорджа Ромеро. Наверное, и мы, вернувшись после смерти синюшными монстрами, будем бродить среди мегамоллов, построенных на месте старых кинотеатров, и мультиплексов, где в ста залах идет один компьютерный блокбастер, и хрипеть беззубыми ртами: «Джармуш», «кино», «искусство». ◆

Андрей Плахов

ВСЁ О ПЕДРО

«Боль и слава»
Dolor y gloria
Автор сценария, режиссер
Педро Альмодовар
Оператор Хосе Луис Алькайне
Художник Антксон Гомес
Композитор Альберто Иглесиас
В ролях: Антонио Бандерас, Пенелопа Крус, Леонардо Сбараглия, Асьер Этксеандия, Рауль Аревало, Сесилия Рот, Нора Навас, Хульета Серрано, Сесар Висенте, Росалия и другие
Canal+, Ciné +, El Deseo S.A., El Primer Deseo, Gobierno de España, Radio Televisión Española (RTVE)
Испания
2019

В тридцать пятой картине Педро Альмодовара «Боль и слава» содержатся два разных фильма, и каждый из них завершает одну из трилогий, начатых испанским режиссером много лет назад, когда он и сам о них не догадывался. Начало первой трилогии положил «Закон желания» (1986), а продолжило «Дурное воспитание» (2004). Другая трилогия включает «Всё о моей матери» (1999) и «Возвращение» (2006). Первую трилогию можно условно назвать «автоэротической» и мужской, а вторую – «материнской» и женской. Звездой первой выступает Антонио Бандерас, второй – Пенелопа Крус.

Когда обе трилогии зарождались, Альмодовар слыл выразителем свободного духа времени – постфранкистской «мовиды» 1980-х и пламенеющего постмодерна 1990-х. Главный герой «Закона желания» – кинодраматург Пабло – поглощен творческими метаниями и влюблен в чертовски красивого юношу Хуана, который смотался на каникулы и шлет оттуда холодные, бесстрастные письма. Пабло утешается общением с Антонио (одно из ранних воплощений Бандераса), который тоже совсем недурен собой и, когда представляется случай, устраняет соперника. Тело Хуана находят у живописной скалы. У Пабло есть сестра Тина – пышногрудая деваха, но примерно к середине фильма выясняется, что Тина на

«Боль и слава», режиссер Педро Альмодовар

самом деле Тино. Во всяком случае так дело обстояло в детстве: Пабло и Тино родились братьями, родители разлучили их после развода. Пабло остался с мамой, Тино был соблазнен своим отцом и впоследствии поменял пол, чтобы стать полноценной папиной любовницей. Но счастье длилось недолго, папа бросил (теперь уже) Тину, и та воспылала ненавистью к мужской половине человечества.

Ничего подобного (кроме увлечения красивыми парнями) в жизни Альмодовара не было, однако образ Пабло имеет явный оттенок автобиографичности, просто расцвеченной буйной фантазией. Не меньше фантастического в картине «Дурное воспитание». Режиссер Энрике ищет сценарий для будущей постановки. К нему приходит школьный товарищ Игнасио, с которым он не виделся много лет и с которым некогда его связывало нечто большее, чем дружба. В католической школе Игнасио был жертвой домогательств учителя, впоследствии стал наркоманом и транссексуалом и в конце концов погиб. Но если не он, то кто же под его именем предлагает сюжет для съемок? Характеры персонажей оказываются обманчивыми, как обманчива их внешность, как непостоянен их имидж и пол. Так, актер Гаэль Гарсия Берналь играет здесь и злодея в красивой оболочке, и трансвестита, пародийно напоминая то Алена Делона, то Джулию Робертс. Сам Альмодовар, прошедший через «дурное воспитание» в католической школе, еще в детстве слишком близко столкнулся со служителями церковного культа. По его рассказам, под покровом темноты он пробирался в исповедальню и узнавал сердечные тайны окрестных прихожанок.

Предпочитая в сексе мужчин, режиссер отдал душу женщинам: о них он снял свои лучшие фильмы, включая шедевр эклектики «Всё о моей матери». Его героини любят или себе подобных, или, раз уж зачем-то нужны мужчины, предпочитают трансвеститов

и транссексуалов, рожают от них детей, заражаются смертельными болезнями, но не теряют чувства юмора и любви к жизни. Этот фильм, название которого перефразирует «Всё о Еве» Джозефа Манкевича, начинается с посвящения звездам-легендам прошлого: Бетт Дэвис, Джине Роулендс, Роми Шнайдер, прославившимся в ролях актрис. Но с язвительным добавлением: он посвящается также всем женщинам и всем мужчинам, решившим присоединиться к лучшей половине человечества. Применительно к Альмодовару этого периода психологи и психоаналитики употребляют термин «трансгрессивная мужественность»: выходя за пределы своего естественного состояния, мужчины в его фильмах постигают загадку женственности, которая преследует их с первых капель материнского молока. И конечно, Альмодовар посвящает свой лучший фильм матерям: их там несколько. Мануэла – мать погибшего под машиной восемнадцатилетнего Эстебана – едет из Мадрида в Барселону, чтобы разыскать отца мальчика и поведать ему о сыне. Отец, которого некогда тоже звали Эстебан, отрастил большую грудь и принял имя Лола-Пионерка. Тем не менее от него забеременела юная монашка сестра Роза (Пенелопа Крус, все более уверенно входящая в мир Альмодовара). Вскоре она, как и Лола, умрет от СПИДа, но их ребенок (третий Эстебан!) будет усыновлен Мануэлой и чудесным образом избавится от вируса: это вызовет медицинскую сенсацию в недалеком будущем, в начале нового тысячелетия.

Однако как раз переступив порог нового века, Альмодовар постепенно уходит от буйного эпатажа и демонстрации сексуальной свободы, все больше ударяясь в ностальгические воспоминания. Будучи гением места, он не просто описал, но заново придумал свою Испанию, свой мир, свою вселенную. Вся она – родом из детства, которое режиссер провел в Ла-Манче во времена франкизма. Эта территория для него не географическое понятие: по словам Альмодовара, возвращаясь в Ла-Манчу, он словно припадает к материнской груди. Вспоминает детство, мать, сестер, окрестных женщин, говоривших на своем неповторимом диалекте. Первые уроки свободолюбия, стойкости и артистизма он получил от них. Может быть, именно поэтому его герои-мужчины нередко предпочитают изменить пол. Но, может быть, по той же причине в «Возвращении», действие которого наполовину разыгрывается в Ла-Манче, нет ни одного трансвестита. Героини фильма – матери, дочери, сестры, тетушки, бабушки, соседки. Одни из них живы, другие покоятся на деревенском кладбище, и над их могилами заботливо колдуют первые, третьи являются живым в виде призраков. Пенелопа Крус сыграла здесь свою лучшую роль. Для этого ей пришлось нарастить некоторые пикантные части тела, ведь она должна была выглядеть более народной – в духе Софии Лорен или Анны Маньяни. Недаром в картине цитируется «Самая красивая» Лукино Висконти, где Маньяни, в свою очередь, исполнила свою коронную роль.

Входя в новый век и новое тысячелетие, Альмодовар обнаруживает стремительное ускорение, которое довольно быстро превращает его

из лидера едва ли не в аутсайдера, обращенного не в будущее, а в прошлое. Так случается и в фильме «Боль и слава». Альмодовар придумывает себе альтер эго – Сальвадора, прославленного кинорежиссера, культурного героя «мовиды», хулигана, некогда провоцировавшего публику выходами в женской одежде на высоких каблуках. Ныне он вступил в почтенный «третий возраст», сопряженный с букетом болезней (от гастрорефлюкса до синдрома Форестье), одиночеством и физической невозможностью снимать кино. Сам Альмодовар, правда, снимает, но его картины последних лет не вызывали энтузиазма и заставляли говорить о кризисе. Выход из кризиса он нашел, сняв «Боль и славу» – свою версию фильма «8½» и одновременно свой «Амаркорд».

Сальвадора в «старческой» фазе играет Антонио Бандерас – и это гениальное попадание в яблочко. Изменив привычной, вздрюченной Голливудом бравурной манере игры, актер демонстрирует скупые, деликатные (но очень эффективные) жесты и умение слушать партнера. Чтобы зеркало стало еще более объемным, режиссер вводит в сюжет псевдо-Бандераса – некогда популярного актера Альберто Креспо; его играет харизматичный Асьер Этксеандия. После многих лет размолвки Сальвадор с Альберто собираются представить публике их старый фильм «Вкус». На съемках этой ленты и произошла некогда размолвка: Альберто вместо «веселящего» кокаина увлекся героином, что придало «Вкусу» слишком мрачный тон. Зато теперь Сальвадор находит депрессивному порошку новое применение – использует как средство от адских болей в спине. Встреча двух ветеранов сексуальной революции имеет далеко идущие последствия. Благодаря моноспектаклю, который Альберто решается сыграть по рассказу Сальвадора, из прошлого материализуется Федерико (Леонардо Сбараглия) – интимный друг главного героя, залетевший в мадридский театрик из далекого Буэнос-Айреса в самый нужный момент благодаря великой антилогике мелодрамы. Встреча постаревших любовников и их прощальные объятия – эпизод, который войдет в число эталонных у Альмодовара.

Не менее эмоциональной вышла ретроспективная часть сюжета, переносящая нас в босоногое детство Сальвадора. Его красавица мама (Пенелопа Крус) тащит сына на своих плечах, превращает в жилое помещение пещеру, куда ее с семьей загнали обстоятельства. Ей помогает молодой работяга – потенциально талантливый художник родом из Бильбао. За это Сальвадор учит его грамоте, сам же, впервые увидев в нежном возрасте обнаженное мужское тело, открывает свою гомосексуальность и свой атеизм. Все это почти автобиографично. Как сказал режиссер, он однажды дал богу шанс наставить его на «правильный путь», но тот им не воспользовался. Фильм с самых титров оснащен роскошным, фирменно альмодоваровским дизайном с драматургической игрой актуальных цветов – красного и зеленого. Под стать дизайну саундтрек, и однако картина выглядит совсем не нарциссической и не гламурной – напротив, целомудренной и скромной. Сквозной темой в ней становится кино: оно вошло в жизнь Сальвадора, когда он

смотрел американские вестерны и испанские мелодрамы в открытом кинотеатре, пропахшем мальчишеской мочой. Это был их храм, а мадонной была Мэрилин Монро. Или Лиз Тейлор.

Альмодовар – один из прирожденных феминистов мирового кино, что видно даже в жесткой, саркастической «Кике», где самый мерзкий персонаж – женского пола. Но и самый привлекательный – тоже. Никакой «объективации» и «обесценивания»: точка зрения у испанского режиссера не мужская, не женская, а сугубо латинская, полнокровно средиземноморская. Выросший в мачистской среде Ла-Манчи и ненавидящий ее, Альмодовар в то же время чужд ханжеской англосаксонской политкорректности, которая сегодня подпитывает неофеминизм. Если male gaze и присутствует в «Боли и славе», он направлен на мужчин и мужское тело. Правда, режиссер говорит, что, когда рядом находится Пенелопа Крус, он становится гетеросексуальным, но это, конечно, галантная шутка.

Когда в свое время у него спрашивали, будет ли политически корректным смеяться над уморительной пятнадцатиминутной сценой изнасилования Кики, Альмодовар отвечал: «Смейтесь, плачьте, уходите из зала, курите, пейте, пукайте, делайте все, что угодно вашему разуму и телу». Скорее всего, сегодня, на стадии наступления нового пуританства, он сказал бы то же самое – даже если хочется только плакать. ◆

Лев Карахан

СОЗНАТЕЛЬНЫЙ ОТКАЗЧИК

«Скрытая жизнь»
A Hidden Life
Автор сценария, режиссер Терренс Малик
Оператор Йорг Видмер
Художник Себастьян Т. Кравинкель
Композитор Джеймс Ньютон Хоуард
В ролях: Аугуст Диль, Валери Пахнер, Микаель Нюквист, Маттьяс Схурнартс, Йюрген Прохнов, Бруно Ганц, Александер Фелинг, Ульрих Маттес, Матиас Шонартс, Франц Роговски и другие
Elizabeth Bay Productions, Medienboard Berlin-Brandenburg, Studio Babelsberg
Германия – США
2019

Вынесенное с заголовок словосочетание «сознательный отказчик» – калька, не слишком ловко, но точно передающая смысл понятия conscientious objector, которое чаще всего используется в англоязычной прессе для определения героя нового фильма Терренса Малика «Скрытая жизнь» – австрийского крестьянина Франца Егерштеттера. Его призвали в вермахт, но он отказался присягать Гитлеру и в августе 1943 года был казнен.

Мне нравится точно знать, где я нахожусь, – не шагать в торжественной процессии на видном месте, но идти, если можно, рядом со Строителем вселенной; не жить в беспокойном, нервном, суетливом и пошлом Девятнадцатом Веке, а спокойно размышлять, пока он идет мимо.

Генри Дэвид Торо. «Уолден, или Жизнь в лесу»

Почти комическая легкость, с которой заведомо архаичное «спокойное размышление» американского «трасценденталиста» Генри Дэвида Торо соединяется с современностью, и в частности с фильмами Терренса Фредерика Малика, явно не делает эту современность менее современной, а фильмы Малика – менее актуальными (даже если учесть все трудности актуализации, которые сопровождают фильмы режиссера, снятые в его нынешний зрелый период, начавшийся после двадцатилетнего (1978—1998) отшельничества, или, как теперь говорят, исчезновения с радаров[1].

1. В отличие от Торо, Малик жил не в лесу, а в Париже, Лос-Анджелесе и своем родном городе Остин (штат Техас). Однако двадцать лет жизни состоявшегося и к тому времени уже всемирно известного режиссера вне прямого участия в кинопроизводстве – это пауза не менее впечатляющая, чем экспериментальное пребывание Торо в хижине на берегу Уолденского озера на протяжении двух лет.

Легкость, с которой камни, брошенные Торо в огород XIX века, залетают и в XX, и в XXI, не говорит, в сущности, и о том, как мало меняется время. Скорее свидетельствует о самой невозможности обрести нечто существенное в «беспокойном» и «нервном» движении истории – от века к веку.

Скрытая жизнь – извне

Нынешнее обращение Малика к предельно конкретному историческому сюжету, главным действующим лицом которого является многократно описанный в различных документальных свидетельствах реальный герой, можно посчитать уловкой. Точнее, упражнением в самодисциплине, которое требовательный художник предписал сам себе после череды не встретивших понимания и даже осмеянных фестивальными ценителями попыток в свободной монтажной манере поговорить о современности[2], постоянно оглядываясь на «Строителя вселенной».

Выступая в сентябре 2018-го в вашингтонском музее «Воздухоплавание и космонавтика» (Air and Space – !), уже давно не дающий интервью Малик даже специально оговорил, что его новый фильм – это «возвращение к очень хорошо организованному сценарию: как кинорежиссер, работая над сценарием, я всегда как будто вбиваю квадратный колышек в круглое отверстие. А без сценария – нет никакого круглого отверстия, есть только воздух… сейчас я отступаю от этой стилистики»[3].

Но как бы ни старался Малик умерить свои космические, трансцендентальные амбиции с помощью «хорошо организованного сценария» и жесткой привязки действия к фактической истории, он остался абсолютно неизменным в своей внутренней основе художником.

Переломным в его отношениях с историческим материалом, а главное, с самим собой можно условно считать тот невидимый зрителю момент, когда Малик вдруг отказался от уже объявленного – такого дисциплинирующего, такого безупречно конкретного названия, как Радегунд (по названию альпийской деревни Санкт-Радегунд, в которой жил Франц Егерштеттер). Словно отыгрываясь за временное отступление и больше уже не скрывая истинного своего настроя, Малик назвал новый фильм «Скрытая жизнь». Именно это название и увидели каннские зрители 19 мая в зале «Люмьер»[4].

Но название фильма – лишь выдержка из цитаты, на самом деле программной для Малика, как бы он ни пытался иногда идти в ногу с «идущим мимо» временем. Цитату из романа Джорджа Элиота

---

2. Имеется в виду «техасская трилогия» Терренса Малика, в которую входят фильмы «К чуду» (2012), «Рыцарь кубков» (2014) и «Песня за песней» («Между нами музыка», Song to Song; 2017).

3. Is a “Hidden Life” A Comeback For Terrence Malick. – См.: worldofreel.com

4. 19 мая – премьера, а 21 мая – день памяти святого Франца Егерштеттера, канонизированного католической церковью в 2007 году: на вызов Малика жизнь как будто ответила знаменательным сближением дат.

«Миддлмарч» Малик предъявляет в финале картины словно вдогонку – как постскриптум, как постэпиграф, если вдруг кто-то все-таки не понял его авторских намерений: «…Благоденствие нашего мира зависит не только от исторических, но и от житейских деяний; и если ваши и мои дела обстоят не так скверно, как могли бы, мы во многом обязаны этим людям, которые жили рядом с нами, незаметно и честно, и покоятся в безвестных могилах».

Питер Брэдшоу из «Гардиан» язвительно прошелся по поводу этой «безвестности»: «Не стоит скромничать, могила Егерштеттера не такая уж безвестная, учитывая, что папа Бенедикт XVI его канонизировал…» Но в том-то все и дело, что Малика, в сущности, не интересует жизнеописание исторического Егерштеттера. Ни одна из реальных коллизий, связанных с его подвигом сознательного отказчика, не превращается в действенную психологически насыщенную драматургию. Эти коллизии лишь смутно угадываются за границей изначального недоверия Франца (Аугуст Диль) ко всему, что не связано с внятным этому герою вечным жизненным (в данном случае крестьянским, сельским) циклом и принадлежит внешней по отношению к этому циклу исторической экспансии. Именно возрастание *отказничества* в условиях все более неотвратимого предельного исторического прессинга и передает Йорг Видмер, камера которого, как это бывает и в других фильмах Малика, не столько фиксирует, сколько подолгу наблюдает, отслеживает героев в кадре. Малику важно схватить и оставить в монтаже не моменты актерской включенности в действие, но лишь моменты выхода, внутреннего выпадения из конкретных драматургических ситуаций. При этом дистанцирование героя от реально происходящего проявляется тем сильнее, чем активнее в действиях других персонажей предъявляет себя история.

В отношениях с Франциской (Валери Пахнер) – женой Франца и матерью трех его дочерей – эта дистанция минимальна, поскольку при всех своих естественных житейских колебаниях («наша жизнь в твоих руках») Франциска остается с Францем («я люблю тебя во всем, что ты делаешь»). Но дистанция мгновенно возрастает, когда в кадре появляются отвернувшиеся от Франца конформисты-односельчане («ты хуже врага, ты – предатель») или уклончивые церковники, которые намекают бескомпромиссно верующему Францу, не способному «верить в Христа и быть нацистом», что «долг веры не исключает долга перед отечеством». Что же касается дистанции между Егерштеттером и мучителями-экзекуторами, которые, в отличие от героя фильма, охотно присягнули времени, служат ему, облачившись в его одежды и нацепив его значки, то она безмерна до несущественности. Франц делает ее абсолютно ничтожной в тот момент, когда в берлинской тюрьме «Тегель» по приказу садиста-надсмотрщика покорно целует его сапоги.

Исключением можно считать лишь ту особую дистанцию, которая возникает между Францем и судьей-председателем военного трибунала

Вернером Любеном, как раз и приговорившим отказчика к гильотине. Председатель как бы не совсем уверен в неотвратимости истории: «Ты осуждаешь нас?» – спрашивает он Франца. В Любене тоже живет маленький отказчик, но судья просто не дает этому отказчику проснуться. И Бруно Ганц (его последняя предсмертная роль) потрясающе сыграл компромисс, вполне оправданно в данном компромиссном случае используя возможности именно психологического *включения* в ситуацию, когда выразительным становится не только лицо актера, но – на крупном плане – даже руки, которые с какой-то обреченностью председатель прилежно кладет себе на колени. Не к Любену, а к так и не пробудившемуся в нем отказчику обращается Франц, когда говорит председателю то, что не сказал бы никому другому из находящихся на историческом берегу: «Из компромисса нет обратного пути».

«Скрытая жизнь» обретает подлинное свое напряжение не в следовании за кульминационными событиями из реальной жизни и борьбы Егерштеттера с нацистским режимом. Все эти события добросовестно и последовательно отражены в фильме, но (как ни дерзко это прозвучит) они воспринимаются скорее как периферия действия, как что-то неизбежно рутинное (особенно в контексте всего уже многократно сказанного и в кино, и в литературе о подвиге индивидуального противостояния фашизму): конфликт с системой – изгойство, арест – страдание, приговор – непреклонность. Такое ощущение, что и для Франца все ключевые моменты его истории являются в фильме лишь чем-то навязчиво предсказуемым, что следует просто принять как данность.

Исторические, впрямую позаимствованные из жизнеописаний реального Егерштеттера факты получают у Малика право на пиковое, кульминационное драматургическое значение и конвертируются в нечто существенное для внутреннего опыта героя лишь в том случае, когда они полностью (или почти полностью) выходят из зоны подчинения прямым историческим смыслам.

Прежде всего к таким фактам-«отказчикам» относится вещий сон Егерштеттера. По свидетельству его биографов, он еще в 1938 году действительно увидел во сне переполненный людьми поезд, везущий своих пассажиров в бездну. Именно этот трагический сон, вроде бы никак не маркированный исторически (о лагерях смерти речь еще не шла), становится у Малика пиковым моментом внутреннего напряжения, которое главным образом и характеризует героя.

Не менее существенным в фильме является и тот факт, который, казалось бы, не ложится в уже возвышенный до жития сюжет: Егерштеттер был первым в деревне Санкт-Радегунд счастливым обладателем мотоцикла. Именно этот мотоцикл и свое новое платье вспоминает Франциска как начало их с Францем любви и совместной жизни: в кадре удаляющийся на захватывающей дух скорости мотоциклист в кожаном шлеме, словно впечатанный в гармонию окружающего природного ландшафта. Этот же план повторится и в финале фильма как последнее, что увидит Франц уже отрешенно, прежде чем

войти в большую комнату, где установлена гильотина, а полы, предрекая неотвратимый финал, тщательно замыты. Неожиданное открытие его внутреннего опыта, которое предъявляет этот эпизод, в том, что может и не быть никакого пресловутого предсмертного калейдоскопа прожитой жизни, но – одна лишь единственная, возникающая по наитию и концентрирующая разом все случившееся в измеренном времени точка, через которую, словно на мотоцикле, и вылетаешь из жизни.

И еще один едва ли где-то описанный (скорее, вымышленный Маликом) незначительный факт, который в контексте «Скрытой жизни» становится исполинским и проясняет сам принцип деисторизации истории в истории Франца Егерштеттера.

После вынесения трибуналом смертного приговора конвой везет Франца обратно в тюрьму. Машина останавливается у папиросной лавки, в которую конвойные заходят вместе с Францем. И он, в наручниках, вдруг поднимает с пола чей-то упавший около двери зонт. Этот будничный жест явно сопоставлен у Малика с той исторической предопределенностью, которая обрушилась на героя, но – вот в чем суть – не повлияла на естественное его существование, в котором будничный жест – почти случайная манифестация внутреннего масштаба Егерштеттера – спорит с самой неотвратимостью истории.

Эстетический баланс фильма отрегулирован таким образом, что даже хроникальные кадры, использованные Маликом, монтажно втянуты в прорисовку прежде всего внутренней биографии героя, и при всей своей конкретности они теряют фактуру исторического свидетельства.

Принцип заявлен сразу, в начале фильма, когда за кадром звучат слова Франца: «Мы жили на высоте птичьих гнезд», а камера летит над альпийским простором и словно обезоруживает в монтажном стыке величественную историческую метафору из документального фильма Лени Рифеншталь «Триумф воли»: перекрывающий кадр огромный самолет, зловеще распростертый над новой гитлеровской Германией.

Легко различить безусловное превосходство «внеисторического» контента и в тот момент, когда играющего с дочками в салочки Франца Егерштеттера Малик сопоставляет (правда, не без нажима) с цветной хроникой, где Адольф Гитлер в своей альпийской резиденции заигрывает с маленькими детьми. Это сближение ощутимо разносит в разные стороны несовместимые миры даже сильнее, чем их противопоставление в начале фильма[5].

Фашизм возникает в фильме Малика не как предмет специального исторического анализа («обыкновенный фашизм»), но именно как нечто необыкновенное в своей способности довести историческую

---

5. Деревня Рансхофен, в которой родился Адольф Гитлер, расположена неподалеку от деревни Санкт-Радегунд. Существенно и то, что фамилия Гитлер, или Hütler (фамилия бабушки Шикльгрубер согласно новым данным приписывалась ему ошибочно), означает «смотритель» и, вероятнее всего, «смотритель леса», «лесничий» (waldhütler), то есть человек, так или иначе стремящийся отрегулировать «жизнь в лесу» (см. Генри Торо).

«Скрытая жизнь», режиссер Терренс Малик

необходимость, исторический императив до его полной и окончательной несовместимости с императивами внутренней жизни[6]. Порожденный фашизмом и доведенный Маликом до наивысшей образной концентрации *тотальный историзм*, оставляющий человеческое существо за скобками истории (исключение сделано в фильме разве что для председателя Любена), собственно, и побуждает не только машинообразного следователя (Матиас Шонартс) говорить Францу о бессмысленности сопротивления («никто не может изменить ход вещей»). Даже беззаветно любящая Франца Франциска осторожно намекает ему на то, что «мир сильнее»: «Ты не можешь изменить мир».

Но тотальная история у Малика – это не просто абсолютно враждебная скрытой внутренней жизни среда, но и возможность для этой жизни бескомпромиссно проявиться в своей оптимальной безальтернативно героической подлинности. В той самой подлинности, по которой, видимо, и тосковала Доротея Брук из романа «Миддлмарч» – героиня Джорджа Элиота[7], упомянутого в финале «Скрытой жизни».

Доротея Брук мечтала уподобиться святой Терезе, но жила в «неправильные времена», когда «великие чувства принимают вид ошибки, а великая вера форму иллюзии»[8]. Всепоглощающая неотвратимая история, с которой столкнулся Франц Егерштеттер, наверное, была бы для нее, если можно так выразиться, более *правильной*.

---

6. Скажем, категорическим императивом по Канту: «поступай так, чтобы максима твоей воли могла быть всеобщим законом». Исторический императив (по крайней мере, в логике фильма «Скрытая жизнь») предполагает прямо противоположную ситуацию, когда именно всеобщий закон становится максимой твоей воли.

7. Литературный псевдоним Мэри Энн Эванс (1819–1880).

8. См.: Middlemarch – Wikipedia.

«Скрытая жизнь»

Отступление

Первые фильмы Терренса Малика «Пустоши» (1973) и «Дни жатвы» (1978), которые можно назвать протестной дилогией, являются, пожалуй, самыми бесспорно признанными его удачами. Эти фильмы обласканы критиками, обильно награждены многочисленными премиями, без колебаний внесены в различные кинематографические реестры и эталонные списки. Нередко эти хорошо эстетически выверенные картины даже противопоставляют всему, что сделал Малик после возвращения в кинематограф из добровольной двадцатилетней «ссылки» – начиная с военного эпика «Тонкая красная линия».

Чаще всего упрекают режиссера в том, что его экранный мир утратил былую художественную цельность и открылся эклектике, доходящей порой до гламурной самопародии[9].

Под ударом обычно и могучая эпическая трилогия («Тонкая красная линия», 1998; «Новый Свет», 2005; «Древо жизни», 2010), и особо удручающая критиков уже упомянутая исповедально-лирическая «техасская трилогия» конца 2010-х. Доброжелатели советуют Малику не увлекаться прежде всего исповедальными закадровыми монологами («закадрами»), ну и, конечно, патетическим визионерством.

Но дело, кажется, не только (а может быть, и не столько) в чисто эстетических и во многом справедливых претензиях к мастеру. В тени этих претензий, как правило, остается более или менее осознанное

---

9. В рекламе аромата Mon Guerlain, созданном для «современной сильной женщины», которую Малик снял с участием Анджелины Джоли в 2017-м, он, в сущности, сам со свойственным ему простодушием и продемонстрировал, как его излюбленные, заветные кинематографические образы: лучащееся сквозь листву солнце или могучее древо, уходящее ветвями в небо (см. «Древо жизни»), – могут превратиться в чисто декоративные красивые картинки.

сопротивление главной радикальной перемене, которая произошла после «столь долгого отсутствия»: не только с героями Малика, но, очевидно, и с ним самим, всегда пребывающим со своими героями то в эпической, то в лирической близости.

Хотя вроде бы ничего не изменилось. И даже если обратиться к дебюту Малика «Пустоши», говорить надо будет опять же о противоходе в отношениях героя – мусорщика Кита (Мартин Шин) – и социальной истории. Понятно ведь – особенно в протестном контексте 60-х годов (к 70-м еще не остывшем), – что убийство отца своей возлюбленной Холли (Сиси Спейсек), которое совершает Кит и с которого начинается действие фильма, не является чисто бытовым, но апеллирует к молодежному недовольству жизненной, исторической рутиной, которую, собственно, и представляет безжалостно и без особых сожалений (даже со стороны дочери) убитый отец-рекламщик.

Точно так же начинается и второй фильм Малика «Дни жатвы» – с убийства героем фильма Биллом (Ричард Гир) в интерьере плавильного цеха – этого сердца американской индустриализации начала XX века и в то же время, конечно же, пекла истории – одного из мелких служащих этой истории: то ли мастера, то ли начальника цеха (прямая мотивация убийства вообще не важна).

Далее, и в «Пустошах», и в «Днях жатвы» действие развивается по одной и той же модели: бегство с возлюбленной в альтернативу социальной истории в какие-то девственные или полудевственные края – будь то джунгли и степи («Пустоши») или бескрайние злаковые поля («Дни жатвы»).

В давнем (1975 года) разговоре[10] с известным французским критиком Мишелем Симаном – тогда Малик еще давал интервью – он даже прямо, почти программно выделяет свой любимый эпизод в фильме «Пустоши», где «Кит ловит рыбу в реке… а она (Холли. – *Л.К.*) говорит: “Иногда мне хочется уснуть и оказаться в какой-нибудь волшебной стране”».

Но так ли далеко тогда – в начале кинокарьеры Малика – отстояла эта «волшебная страна» от рутинной истории, с которой герои вроде бы и хотели рассчитаться по полной? Совсем нет. Внутренняя правда, драматическая цельность ранней «протестной дилогии» Малика в том и состояли, что его герои отрицали историю как бы *изнутри* истории. Их «волшебная страна» была, в сущности, не слишком очевидной для них самих модификацией классической «американской мечты»: машина, дом – материальное благополучие, на которое и Кит, и Холли не без зависти смотрели в усадьбе своего богатого заложника. Ради этого благополучия затевал всю свою трагическую интригу и Билл из «Дней жатвы». И в первом, и во втором фильме Малика бегство героев из истории

10. См.: Positif, # 170.

было предъявлено, по сути, как парная, почти семейная инициатива, предполагающая последующую оседлость в истории, но только уже на каком-то другом, еще невнятном самим героям уровне.

Странная на первый взгляд легкость, с которой Кит, уже совершивший немало убийств, сдается полиции (потом он с полицейскими даже подружится), лишь подтверждает замкнутость его протеста в пространстве истории, частью которой он в финале с нескрываемой радостью становится: «Всегда мечтал стать преступником, но только не таким знаменитым». Даже смерть не кажется Киту чем-то отдельным от реальной жизни, против которой он восстал. Фильм «Пустоши» подчеркнуто завершает информация о том, что Кит, казненный на электрическом стуле, завещал свое тело науке.

Для ранних героев Малика переход от жизни к смерти (не только чужой, но и своей собственной) не более чем переход на другую сторону улицы (crossing to the other side[11]). Эти герои почти по-детски, ребячески не понимают, что у жизни есть конец (особенно Кит и Холли – в интервью журналу Positif Малик даже упоминает в связи с ними твеновского Гекльберри Финна)[12].

В фильме «Скрытая жизнь» понятие «другая сторона» возникает у Малика вновь. В предсмертном письме дочерям (оно озвучено Аугустом Дилем как раз в одном из фирменных «закадров» Малика) Франц Егерштеттер просит: «Не забудьте меня в своих молитвах, и я буду молиться за вас с другой стороны».

«Другая сторона» – не только смерть. У «другой стороны» есть место и в живой жизни. Но только по другую сторону от истории, от времени, которое, как сказал Торо, «идет мимо». Обрести себя на этой «другой стороне» можно лишь в исключительной внутренней концентрации, которая и сделала реальным (вопреки историческому «ходу вещей») существование Франца Егерштеттера как сознательного отказчика. В отличие от ранних героев Малика, протест которых был лишь *негативным*, порождающим насилие и хаос *сотрудничеством с историей*, Егерштеттер перешел не на другую сторону улицы, а на другую сторону жизни, на ее скрытую сторону.

Пытаясь изобразить именно эту скрытую сторону жизни, Малик в свой зрелый период и попадает очень часто под критическую раздачу. Но, кажется, от того и разгорается с такой силой эстетический гнев, что принять сознательный отказ от истории и переход на «другую сторону» очень трудно. Ведь для этого нужно поступиться тем, что уже вошло у всех в плоть и кровь, – сотрудничеством с историей. Протест против нее, пусть даже сопряженный с криминалом,

---

11. См. сноску 6.

12. Желая полнее описать тип сознания, который присущ Киту и Холли, Малик (в цит. интервью) говорит о том, как жизнь и смерть могут показаться неразличимыми в акте насилия: «…Насилие возникает и прекращается до того, как ты получаешь возможность осознать, что произошло. Возьмите, к примеру, момент, когда Руби убивает Ли Харви Освальда (предполагаемый убийца президента Кеннеди. – *Л.К.*). Ведь этот момент укладывается в фотовспышку».

принять все же легче, чем бесповоротную духовную исключительность отказа[13].

Скрытая жизнь – изнутри

Особая чистота опыта скрытой жизни, предъявленная Маликом в образе Франца Егерштеттера, состоит в том, что его Франц изначально с историей не связан. И не Франц в фильме пытается избавиться, освободиться от гнета истории (как, скажем, спасающийся от истории в лесу Генри Торо или сам Малик – режиссер, не снимавший двадцать лет), но история силами всех своих агентов – следователей, вертухаев, судей – пытается и уговорами, и прямым насилием затянуть Франца на свою территорию и подчинить его неизменному, как говорит следователь, «ходу вещей», доказать ему то, в чем мало кто (даже Франциска) сомневается: «мир сильнее».

Дело, конечно же, не в том, пойдет Франц воевать за Гитлера или не пойдет, присягнет он ему как фюреру или нет. Моральный аргумент председателя Любена: «Если не ты, то за тебя будет воевать кто-то другой» – не более чем дежурная демагогия истории, пытающейся облачиться в овечью шкуру и подретушировать моральными доводами на самом деле всегда прямолинейный свой натиск.

История не пытается пробудить в Егерштеттере солдата. Она хочет изничтожить в нем саму способность на скрытую от истории и неподотчетную ей внутреннюю жизнь сознательного отказчика. Эта жизнь угрожает не исходу какого-то исторического сражения, но самой истории. Не случайно даже после вынесения Францу смертного приговора у него все еще вымогают подпись под свидетельством о лояльности Гитлеру.

Противостояние Егерштеттера и истории (конечно же, не фашизма как такового) и является главной коллизией фильма, которую инициирует не герой, как обычно, а именно история, по определению стремящаяся вскрыть все *скрытое*. Что же касается Франца, то он, никак изначально не инфицированный историей, именно в силу, если можно так сказать, *исторической девственности,* незадачливо оказывается в доминирующем, даже господствующем положении. Не он, Франц, соискатель истории, а история – соискатель Франца. Но соискатель совершенно безуспешный, поскольку поставить Франца в ситуацию выбора, которым всегда, как хищник кровью, буквально упивается история, у нее не получается. Нельзя принудить к выбору человека, для которого выбора изначально не существует. Ведь та скрытая, внутренняя, другая жизнь, которой безраздельно предан Франц, тем

13. Случай Малика, в принципе, очень похож на случай Тарковского. Недаром их часто сравнивают. Скорее всего, были бы похожи и максимы Малика на максимы Тарковского, если бы только Малик вдруг захотел их сформулировать.

«Как мы неправильно живем! – писал Тарковский в «Мартирологе». – Человек вовсе не нуждается в обществе, это общество нуждается в человеке. Человек должен […] жить одиноко. Надо по-новому начать жить […] отбросить этот мир – слишком ничтожный – и жить ради *другого* (курсив мой. – *Л.К.*)».

и отличается от жизни в истории, что тяготеет к вечному и просто нечувствительна к бесконечным альтернативам быстротекущего времени, необходимости постоянно что-то выбирать.

В первом фильме современной «техасской трилогии» Малика, который называется «К чуду» (2012), священник (Хавьер Бардем) осуждает за отказ от выбора, но он апеллирует к пастве, жизнь которой увязла не просто в истории, а в истории, распавшейся на множество разных историй. Для Франца же в его скрытости проблема выбора могла бы стать лишь уступкой «веку сему» и утратой внутренней защищенности от него.

В фильме Малика есть несколько точек бифуркации, которые позаимствованы из документальных жизнеописаний Егерштеттера и привычно воспринимаются как триггеры действия, очевидные провокации героя на выбор между истинным и ложным[14]. Пример – учебная штыковая атака на чучела, которая заставляет Франца задуматься о смертоносной сущности реальных боевых действий. Или же просмотр немецкой хроники, запечатлевшей падение Парижа, которая принуждает Франца усомниться во *внешней* угрозе немецкому духу и немецкой крови, которую навязывает пропаганда.

Но Франца очень трудно заставить и принудить. Его реакции на открытые вызовы истории (какими показывает их Малик) не обнаруживают сколько-нибудь очевидных, психологически выраженных переживаний и уж тем более не побуждают к активному действию. Франц продолжает пребывать в той внешне достаточно непроницаемой скрытости, которая, по мере того как к ней привыкаешь, и становится сама по себе безальтернативным ответом героя на все вызовы истории[15].

Словно стараясь подстраховать акцент на внутреннем напряжении, которое испытывает герой, восходя на Голгофу, Малик в одном из излюбленных своих исповедальных «закадров» (в данном случае начисто лишенном риторики) проговаривает устами Франца то, что при скрытости героя действительно может остаться до конца непрочитанным: «Какая разница между страданием и страданием, которое мы выбираем?»

Не ясно только, как быть с вещим сном Франца о поезде, везущем в бездну. Разве не побуждает он к выбору, тем более что Франц обсуждает этот сон с Франциской? Но ведь не в ответ на вызов истории герой фильма этот сон увидел? Образ поезда – его сугубо внутреннее

---

14. Пригодны эти триггеры и для житийных описаний, которые, как правило, перекодируют внутреннюю скрытую жизнь святого в *историю*. В силу этого «историзма» в житиях и возникают часто передержки, связанные либо со слишком сказочным ощущением от чудесного, либо со слишком житейским ощущением от житийного.

15. Не только на вызовы зла, но и на вызовы противодействия злу. Известно, что жене Егерштеттера уже после войны долго отказывали в пособии на том основании, что ее муж не сопротивлялся фашизму с оружием в руках. Отголоски этой темы можно проследить у Малика, когда Франц воздерживается от ответа на предложение Франциски уйти в лес, в горы.

«Скрытая жизнь»

прозрение и страдание, которое в диалоге с женой явно не становится *выбором страдания*.

В отношениях Франца с женой Малику труднее всего найти верное художественное решение, которое, не нарушая скрытого существования героя, могло бы передать и человеческое сближение, возникающее словно по произволению свыше и как бы в обход истории (Франц и Франциска – не придуманный образ, а взятый из реальной жизни благодатный унисон имен).

Для того чтобы ненароком не лишить образ Франца его сугубо внутренней доминанты, Малик демонстративно аскетичен в изображении чисто плотской близости героев. К примеру, в эпизоде, когда Франциска заключает Франца в объятия после его возвращения с учений и они вместе падают в траву, режиссер жестко отказывается от всего, что можно отнести к неумеренному проявлению страсти. Телесную, физическую близость Малик пытается обозначить предельно символически – сплетением рук, взятых крупно на фоне гор, что выглядит довольно выспренно, к тому же старомодно, учитывая, что эти (адресующие к простодушной хипповой романтике 60–70-х) ищущие друг друга руки уже использовал когда-то и сам Малик (в «Тонкой красной линии», например), а в стародавние времена даже такой, казалось бы, совсем не склонный к романтике режиссер, как язвительный Годар.

Малику гораздо проще сохранять status quo героя в тех случаях, когда речь идет о его контактах с другими персонажами как бы в одно касание, когда отзывчивость Франца на обращение к нему извне и от имени земных страстей – «человеческого, слишком человеческого», как говорил одухотворявший страсть Ницше, – не угрожает неизменной внутренней сосредоточенности героя.

«Скрытая жизнь»

К таким контактам Франца можно отнести его общение с иконописцем-реставратором из приходской церкви, который предвидит для себя возможность истинного страдания лишь в неопределенно далеком будущем: «Я страдаю вместе со страдающими святыми… я пишу страдания, но никогда не страдал сам. Когда-нибудь я открою для себя реального Христа».

Не являются на поверку искусительными для Франца и речи его улыбчивого товарища по военным учениям Вальдлана (Франц Роговски[16]). Оказавшись в одной камере с Егерштеттером, этот герой говорит о своей мечте, которая придает вере слишком уж земной, «календарный» облик: «Молиться и работать, иногда ходить в церковь. Иногда нет. Летом пить белое вино. Зимой – красное»[17].

Что же касается классического (в рамках теодицеи) аргумента в пользу неверия, который выдвигает подсаженный в камеру к Францу провокатор: «Бог предал нас. Где начало его царства?» – то здесь уже в полной мере проявляются и независимость, и автономия скрытой жизни, которой живет главный герой фильма. Его устойчивая центробежность по отношению к истории и есть гарант неуязвимости одинокого внутреннего противостояния всем искушениям, провокациям и императивам внешнего мира. Именно благодаря своей внутренней непоколебимости Франц – один в поле воин.

---

16. Это он очень точно сказал о Малике: режиссер, который «создает пространство, а не производит сцены».

17. Очевидно, прообразом этого героя стал реально существовавший друг Егерштеттера Рудольф Майер, который, прежде чем усомниться в режиме, служил в армии, побывал в Бельгии и в России. Это Майер сообщил в письме Егерштеттеру о том, что святой источник в Лурде, который пересох в конце первой мировой войны, вновь иссяк в начале второй мировой.

Мотив одиночного противостояния возникает у Малика в его первом же после долгой паузы фильме «Тонкая красная линия»[18]. Главный герой этой картины – рядовой Уитт (Джеймс Кэвизел) с самого начала задавался в «закадре» вопросом: «Почему природа борется с собой? Что за войны в самом сердце природы?» Тем самым он выдавал некую исходную растерянность и историческую слепоту (по крайней мере, подслеповатость) человека, уже расположенного к скрытой жизни, но еще не вполне укорененного в ней.

Покахонтас (К'Орианка Килчер) из «Нового Света» как отказчик была во многом похожа на рядового Уитта. Они оба в силу своей неокончательной внутренней скрытости оказывались почти самоубийственно жертвенными в отношениях с историей. Но такими были герои Малика в самом начале его поисков своего Егерштеттера. Когда же в фильме «Скрытая жизнь» он наконец нашелся, то предстал вовсе не жертвой, а именно *сознательным* отказчиком.

В силу своей сознательности, зрячести он способен различать зашкаливающую историческую угрозу уже тогда, когда всем остальным она кажется еще обыкновенной («обыкновенный фашизм»), не выходящей за рамки банального «хода вещей». «Видеть» и означает для Егерштеттера быть сильнее истории, не быть ее жертвой даже на эшафоте.

Возвращаясь теперь к отношениям Франца с Франциской, можно сказать, что настоящая нерушимость их связи проявляется именно там, где проходит «тонкая красная линия» обороны Франца – когда его отношения с Франциской находятся, казалось бы, под самым мощным драматическим воздействием.

Письменное признание, которое сделал перед казнью исторический Франц Егерштеттер гласит: «Бог дает так много силы, что возможно вынести любое страдание. Люди беспокоятся о моральной ответственности за жену и детей. Но я не могу поверить, что только потому, что у кого-то есть жена и дети, он вправе обидеть Бога».

Этот мотив *моральной ответственности*, который сопряжен с феноменом Егерштеттера и на который обращает внимание он сам, становится, естественно, еще более настойчивым, когда речь идет не о реально погибшем за свои убеждения человеке, кто его осудит, а о киногерое, предъявленном именно для моральной оценки зрителей. Но тут как противовес моральному счету и вступает в силу, что называется, художественная логика фильма, которая многое объясняет и в жизни реального Егерштеттера. Эта логика позволяет взглянуть и на героя, и на его прототип не с точки зрения внешнего по

18. Примыкают к идеологии одинокого противостояния и ранние (60-х годов) попытки Малика написать для New Yorker очерк о Че Геваре. Статья не была завершена, как и более поздняя работа над фильмом о Че Геваре (его снял Стивен Содерберг). Но сам интерес Малика к фигуре революционера-одиночки говорит о не прекращавшихся на протяжении многих лет поисках внутренне приемлемых для режиссера форм понимания истории и существования в ней. Или – как в «Скрытой жизни» – вне истории.

отношению к нему сугубо исторического понимания морали, но изнутри скрытой жизни, которая и является в фильме Малика главной точкой отсчета.

В скрытой жизни Франц вовсе не покидает Франциску. Он будет за нее молиться, как и за дочерей, – «с другой стороны». О возможности скрытого сосуществования с Францем говорит и сама Франциска: «Я вижу тебя в горах». Даже предвзятому, «неслышащему» уху, наверное, трудно не расслышать в этих словах нечто большее, чем чисто метафорический смысл, уже всем знакомый по другим произведениям кинопоэта Малика. Слишком ясно слова Франциски адресуют к той самой скрытой, невидимой реальности, которая категорически определена, скажем, в «Великом каноне» Андрея Критского: «Бог идеже хощет, побеждается естества чин…»

Особый вопрос – отношения героя «Скрытой жизни» с верой, особенно в ее церковном или, точнее, церковно-институциональном проявлении, которое так часто ведет церковь к компромиссам с историей, к прописке в истории.

Эта прописка и служит обычно поводом для претензий к церкви как таковой – как к «телу Христову», – которые приходят обратным рейсом от той же самой истории, вроде бы и искушающей церковь сотрудничеством. Обычный круговорот. В него были вовлечены и реальные священники, окружавшие реального Егерштеттера, и те священники, с которыми вступает в отношения кинематографический Франц. Скажем, епархиальный епископ Линца Йозеф Флиссен (Микаель Нюквист[19]) – как раз он и говорит Францу об «ответственности перед отечеством» – вел себя в действительности крайне осторожно, опасаясь, что к нему подослали провокатора[20].

Такое ощущение, что Франц в фильме, пребывая в своем собственном – *другом* – времени, обращается за советом к приходскому священнику, а затем и к епископу, как бы заранее предчувствуя их уклончивые ответы. К этим ответам он явно и не прислушивается. Его путь, изначально определенный скрытой жизнью или, как сказал епископ Флиссен, «вызовом свыше», не привязан к религиозной атрибутике. В этом смысле важна сцена, в которой Франц проходит мимо деревянного придорожного распятия. По тому, как она (едва ли случайно) решена, довольно трудно понять: воспринимает ли Франц придорожное изображение как укрепляющий знак свыше или как нечто сугубо материальное, лишенное связи с его насущным скрытым страданием и, увы, не способное ему помочь.

Нет в последней одиночной камере Франца даже Библии. Есть только свеча, которая, пожалуй, слишком уж картинно угасает после последней предсмертной молитвы Франца.

---

19. Как и у Бруно Ганца, это последняя роль артиста.

20. Потом, уже после войны, раскаиваясь в том, как вел себя с Егерштеттером, епископ скажет: «Пройти путь можно, только будучи уверенным в экстраординарном вызове свыше, но не просто по собственному усмотрению». – См.: *Putz Erna*. Franz Jägerstätter Martyr.

Мы видим, как Франц звонит в церковный колокол, но в фильме нет ни слова о том, что его герой, будучи в реальности церковным пономарем, причащался каждый день, а став заключенным, радовался каждой возможности причастия, о чем постоянно и сообщал в своих письмах к жене.

Реальный Егерштеттер, безусловно, нуждался в укреплении своей веры извне, и его письма полны сомнений в том, как поступить. Подспорьем для него были свидетельства и о гражданском неповиновении (жена фермера не пустила детей в гитлерюгенд), и о военном неповиновении (отказавшиеся служить Гитлеру эсэсовцы обратились перед казнью в христианство), и – особенно – о бескомпромиссности служителей церкви (в феврале 1943 года Егерштеттер узнал о казни своего тезки Франца Райниша, священника из Форальберга, сам Егерштеттер был казнен в августе того же года).

Но Малик, видимо, сознательно идет на достаточно тенденциозный отбор документального материала, поскольку ему важно оторвать Франца от истории в каких бы то ни было, пусть даже утверждающих веру, проявлениях и показать прежде всего именно скрытую жизнь, обращенность героя глазами внутрь.

Обоснования такому подходу, в общем-то, нетрудно найти, обратившись, скажем, к знаменитому изречению Тертуллиана: «Душа человека по природе своей христианка». И даже если Малик не имел в виду эту конкретную цитату, он явно мотивирует сугубо внутренний рост своего героя, не связанной с привычной, данной во внешних проявлениях эволюцией характера, но именно *природной* склонностью Франца к христианской вере. Этот рост тем и специфичен в художественном отражении, что при поверхностном взгляде извне может быть воспринят даже как статика. Но внешняя статика лишь подчеркивает бурное, непрекращающееся накопление *внутренней* силы, которая продвигает Франца в каждую секунду его экранного существования от настойчивого вопрошания: «Зачем Ты создал нас?» к все более ясному и беспрекословному подчинению себя своей природе, своей *природной* обращенности в христианскую веру: «Ты – пастырь, Ты – сила, Ты – свет. Моя судьба, моя крепость, дай мне силу следовать за Тобой, веди меня, покажи мне…»

В апреле этого года на встрече со зрителями кинофестиваля в Трайбеке (Нью-Йорк) Мартин Скорсезе неожиданно обнародовал вопрос, который задал ему Терренс Малик в письме, написанном после просмотра фильма «Молчание» (2016): «Чего Христос хочет от нас?» «Это интересно», – прокомментировал Скорсезе[21], будто впервые задумался об этом и не та же самая проблема является краеугольной в его «Молчании», посвященном трагической судьбе монахов-иезуитов, пытавшихся утвердить христианство в Японии XVII века.

---

21. См. подробнее: Scorsese and DeNiro discuss music, Leo, and letter from Malik – yahoo.com

Возможно, различие в понимании воли Христовой двумя совершенно разными режиссерами и сделало вопрос Малика таким озадачивающим для Скорсезе?

Казалось бы, в «Молчании» и тем более в «Последнем искушении Христа» Скорсезе гораздо активнее проблематизирует этот вопрос, чем сам Малик. В «Скрытой жизни» герой приходит к достаточно однозначному для него ответу. Но та «борьба за обретение более зрелой веры, какой бы она ни оказалась», которую Скорсезе, по его собственным словам, ведет с детства[22], всегда была важна ему в контексте истории и времени (скажем, в 60-е, когда «все стало открытым»). Проблема веры всегда возникает у Скорсезе в перспективе обретения более твердой почвы под ногами. Даже для Христа (что в «Последнем искушении…» как раз и было воспринято как кощунство) именно жизнь, а не крест становится у Скорсезе настоящим испытанием для его героя.

Но жизнь в ее историческом измерении, всегда чреватом обыденной затягивающей повседневностью, даже постоянно воспламеняясь вопросом о вере («Что есть вера?» – спрашивал на встрече в Трайбеке словно самого себя Скорсезе), в то же время почти автоматически и снимает этот вопрос, закрывая его неизбежно компромиссной по отношению к вере *практикой* существования, подотчетностью «ходу вещей», подсознательной установке на то, что «мир сильнее».

В финале «Молчания» отец Родригес (Эндрю Гарфилд) умирает. Претерпев изощренные моральные пытки (чтобы спасти от физических мучений японцев-христиан, ему надо было наступить на распятие), он отрекся от своей веры и прожил жизнь по-японски. Мы видим тело усопшего, а затем удивительным образом и крест, который Родригес скрытно сжимает в руках. Но именно этой своей скрытностью крест в «Молчании» и оказывается словно препорученным не вере, а жизни, ее законам. Как бы ни хотелось и герою фильма, и его автору обратного.

Что же касается Егерштеттера, то его «скрытость» является, напротив, абсолютно открытой в своей противоположности по отношению к быстротекущей жизни, к истории.

Не только Егерштеттер у Малика ощущает себя как герой по *другую сторону* от бренного существования. Еще рядовой Белл (Бен Чаплин) в «Тонкой красной линии» писал жене: «Я встречу тебя там, на другом берегу темной воды». Но по другую сторону, «на другом берегу» даже героическая, окончательная и открытая, как у Франца, бескомпромиссность в вере, в отказе от исторической ограниченности вовсе не останавливает вопрошание. Просто по другую сторону вопрошание (в том числе и вопрос Малика: «Чего Христос хочет от нас?») возникает уже не в воспаленном (то вспыхнет, то погаснет) историческом режиме, но в «рабочей», прежде всего и питающей устойчивую веру, форме непрекращающегося *адресного* диалога.

---

22. См. там же.

В отличие, скажем, от Бергмана, в фильмах которого вопрошание было фатально обращено в пустые небеса, у Малика оно всегда предполагает (пусть и не слышимый извне) ответ.

Он, кажется, тем менее слышен и тем более скрыт, чем дальше Малик уходит от задуманного им когда-то, в простое 80–90-х, грандиозного фильма Q[23], где бог, по некоторым версиям, должен был спать под водой и грезить о первоистоках Вселенной, начиная с Большого взрыва, пока светящиеся рыбки заплывают и выплывают из его божественных ноздрей. ◆

23. Q – Qasida («Касида») – масштабный средневековый поэтический формат, название которого в прямом переводе с арабского означает «направляться к цели». У неосуществленного замысла Малика были и другие названия – «Творение», «Начало мира».

Елена Смолина

ПРАВО ГОЛОДНЫХ

«Паразиты»
Gisaengchung
Авторы сценария Пон Чжун Хо, Хан Чжин Вон
Режиссер Пон Чжун Хо
Оператор Хон Гён Пхё
Художник Ли Ха Чжун
Композитор Чон Чжэ Иль
В ролях: Сон Кан Хо, Ли Сон Гюн, Чо Ё Чжон, Чхве У Сик, Пак Со Дам, Чан Хе Чжин, Чон Джи Со, Чон Хён Джун, Ли Чжон Ын, Пак Со Чжун и другие
Barunson E&A, CJ E&M Film Financing & Investment Entertainment & Comics, CJ Entertainment, Frontier Works Comic
Южная Корея
2019

«Но раз мы берем еду, мы же все равно воруем?» – спрашивает бездомный мальчик своего брата в безлюдном продуктовом ларьке ночью. «Это не воровство. Ты вообще знаешь, что такое право голодных?» – отвечает старший младшему, озвучивая мысль, центральную не только для фильма Пон Чжун Хо «Вторжение динозавра» (2006), но и для его новейшей картины «Паразиты».

Право голодных – особенная система координат, в которой действуют его герои, моральная шкала с легким сдвигом, неодинаковая для голодных и сытых. Одинаковой, утверждает Пон, она быть просто не может.

В Принстонском университете не так давно провели ряд экспериментов, показавших, что бедность отрицательно влияет на способность человека принимать решения. Бедные лучше богатых высчитывают бюджет и внимательнее смотрят на цены, но связанное с этим постоянное напряжение снижает IQ небогатого человека примерно на десять пунктов – все равно что не поспать ночь. В результате бедные чаще залезают в опасные кредиты, одалживаются не по средствам и с трудом находят выходы из ситуаций, требующих спокойного и эффективного просчета вариантов. Согласно другим исследованиям бедность (а также связанные с ней

плохое питание и отсутствие доступа к хорошей медицине и развивающим играм в детстве) приводит к ухудшению памяти и снижению умственных способностей в целом. Но в то же время пострадать от нехватки рыбьего жира – эволюционная роскошь. И о другом эффекте, который оказывают на человека стесненные обстоятельства, ученые, в отличие от Пон Чжун Хо, предпочли умолчать: цепкость, подвижность морального компаса, быстрота реакций и сообразительность как механизм выживания. Мутация – из просто человека в человека выживающего – как путь к спасению. Не можешь ослабеть – изменишься, не можешь измениться – погибнешь, погибнуть – недопустимая для организма капитуляция.

Пон Чжун Хо постоянно снимает про мутантов. Во «Вторжении динозавра» в результате загрязнения реки Хан формальдегидом под водой завелось пожирающее людей чудовище. Заглавная героиня «Окчи» (2017) – огромная генетически выведенная свинья, невинная, но обреченная человеком на судьбу прошутто. Герои «Паразитов», получивших в Каннах сенсационную, первую для Кореи, «Золотую пальмовую ветвь», – бедняки из полуподвала, тоже мутанты. Внешне обыкновенная семья, в действительности – высокоразвитая адаптивная система. При необходимости эта система отторгнет любой этический принцип, если он затрудняет выживание. Образ-ловушка, приготовленный режиссером для своего зрителя, – мелькающий в кадре таракан, сравнение, с помощью которого другой автор мог бы провести подлую, в духе Айн Рэнд, правого толка параллель. Но Пон Чжун Хо вместо этого провоцирует: так все-таки в экосистеме из богатых и бедных кто на ком паразитирует? Подумайте прежде, чем ответить.

Семья Ки – родители и двое взрослых детей – не слишком много зарабатывает на сборке картонных коробок для пиццы: на заварную лапшу хватает, а незапароленный Wi-Fi все равно добывает из соседнего кафе. Положение подвальных жителей не то чтобы удручающее, но очевидно не окончательное. С точки зрения Ки, они ничем не хуже тех, кто «там наверху», а во многих отношениях гораздо лучше. Поэтому когда не поступившему в университет Ки У предоставляется возможность заменить приятеля-студента в роли репетитора английского в богатой семье Пак, он сразу соглашается. Трудоустройство Ки У – только первая ступенька на пути из подвала: вслед за мальчиком в огромный и светлый дом проникнет вся семья Ки. Каждый в своей роли. Девочка станет заниматься с младшим ребенком арт-терапией («его рисунки – чистой воды Баския!»), отец (любимый артист режиссера Сон Кан Хо) устроится к господину Пак водителем, мать в результате головокружительной манипуляции заменит домоправительницу. Учитывая прекраснодушие и наивность хозяев («Если бы я была богатая, я бы тоже была добрая», – замечает мама Ки), спектакль мог бы длиться десятилетиями, не вмешайся в него новые действующие лица.

«Спектакль» – не случайное для «Паразитов» слово. Ки – а они, как мы знаем, чувствительнее своих благополучных работодателей

«Паразиты», режиссер Пон Чжун Хо

к вибрациям внешнего мира – понимают, что залог успеха в классовом обществе – точно выбранная маска. Уважительный пожилой водитель лучше водителя, позволяющего себе лишнее. Бодрая экономка средних лет лучше чихающей от персиковой пыльцы. А вот юная преподавательница рисунка может позволить себе тщательно отмеренную страннинку. Ки – как венецианцы, во время карнавала носившие бауту с октября по март, хоть в банк, хоть в кофейню, хоть в оперу, – знают, что маска не стесняет, напротив, дает свободу делать что угодно. Маска усыпляет бдительность окружающих, пока вы изменяете свою участь.

«Паразиты», основное действие которых происходит на разных уровнях фантастически придуманной и воплощенной художниками декорации дома Пак, могли бы быть не фильмом, а пьесой еще и в силу своего архитектурного устройства. Классовая система воплощена тут не только в отношениях персонажей, но и в замкнутом, четко разграниченном пространстве: не случайно господин Пак так часто повторяет своему водителю, что больше всего ценит умение соблюдать границы. Дом Ки – это подвал, который, как и другие низко расположенные жилища, затопит в страшный ветхозаветной силы ливень. Дом Пак, расположенный на холмах, в высокой части города, – это просторный первый этаж (стеклянные стены и солнечный свет в избытке – роскошь не для всех), полный тайн погреб и наверху мир детей. Однажды в попытке выбраться из пугающего его идеального дома младший сын Пак Да Сон предпринимает попытку переночевать в вигваме в саду. «Мы заказали его из Америки, он не должен протекать», – говорит госпожа Пак, продолжая постоянный в фильмографии режиссера мотив: восхищение южных корейцев всем американским. Вертикаль этого четко рассеченного на уровни мира вытягивается по мере того, как режиссер надстраивает все новые и новые этажи-оппозиции: деревня – Сеул,

«Паразиты»

подвал – дом, Корея – Америка. Еще в великолепных «Воспоминаниях об убийстве» (2003) провинциальный следователь спрашивал: «А Сеул – большой город? Больше, чем Америка?» Во «Вторжении динозавра» американцы сначала сливали в сеульскую канализацию формальдегид, а потом, уже зная, что никаким вирусом мутант никого не заражал, решили все же бороться с ним с помощью «желтого вещества». Америка в кинематографе Пон Чжун Хо – сытый монстр, подобный господам Пак, даже немного трогательный в своем непроходимом наиве.

Единственная несломанная деталь в представленной в «Паразитах» социальной конструкции – это семья. Ки, как и герои составляющих с «Паразитами» замечательную рифму «Магазинных воришек» Хирокадзу Корээды, – редкий в современном авторском кино пример функциональной, счастливой семьи. Родители Ки искренне хвалят своих детей за достижения – будь то идеально подделанный в фотошопе диплом об университетском образовании или роман с ученицей, который теоретически может привести к рывку вверх по социальной лестнице. Ки не придираются друг к другу, не обижают и не обижаются, а ссорятся только в шутку. Со всеми своими аферами, коробками для пиццы и чужим вайфаем они счастливее семьи Пак, в которой нет открытых конфликтов, но нет и сильной любви (глухую ярость вызывает у господина Пак вопрос водителя о том, любит ли он свою жену). Таким образом, Пон выворачивает наизнанку стереотип о необеспеченных, а значит, якобы неблагополучных семьях – как за год до него совсем по-другому сделал это Корээда.

В «Магазинных воришках» семья оказывалась территорией выбора, а не кровного родства: близкие – те, кто осознанно решают любить и принимать, а не те, кто записан у вас в паспорте. У Пон Чжун Хо

родственная, в особенности родительская, любовь – единственная абсолютная ценность, она одна не вызывает у все больше клонящегося к мизантропии режиссера сарказма. В «Воспоминаниях об убийстве» жена заставляла немолодого начальника полиции взять с собой сменные носки («Переоденешь после обеда, а то ноги вспотеют и будут вонять» – вот она, подлинная забота), во «Вторжении динозавра» любовь к дочери была определяющим для бестолкового главного героя, самым высоким его чувством. Сейчас же два азиатских режиссера, кореец Пон и японец Корээда, с интервалом в год провозгласили семью (пусть не вполне традиционную) единственной не дискредитировавшей себя в современном мире системой. Совпадение ли, что оба фильма получили в Каннах «Золотую пальмовую ветвь»?

Всегда говоривший со своим зрителем на языке жанра, Пон в своем новом фильме демонстрирует совсем уже виртуозное им владение. «Паразиты» – комедия и кровавый триллер, результат столь любимой режиссером мутации канона. Ритм этой совершенной картины – неостановимая эскалация, и режиссер, способный ее добиться, не только по праву получил главную награду Канн, но и, кажется, имеет все шансы на первый для Кореи «Оскар». Вместе с тем холод, с которым «Паразиты» расправляются с богатыми и бедными героями, безжалостность и безупречность картины делают ее ближе к социальному хоррору, а ее режиссера к пожилому начальнику полиции из «Воспоминаний об убийстве». В одной из сцен тот грустно указывал молодому самоуверенному коллеге на двух людей в участке: «Один из них – насильник, другой – брат жертвы. Ну что, можешь ты угадать, кто есть кто?» ◆

Владимир Захаров

НЕВИДИМЫЙ НОЖ

Режиссер Пон Чжун Хо совсем недавно в Южной Корее был в черном списке. Это выяснилось в ходе расследования коррупции и злоупотреблений властью в администрации президента Пак Кын Хе, которое началось после ее импичмента в 2016 году. Кроме Пон Чжун Хо в список попали Ли Чхан Дон, Пак Чхан Ук, актеры Мун Сон Гын и Сон Кан Хо, всего больше четырех тысяч представителей творческой интеллигенции, которые поддерживали оппозиционных кандидатов на выборах или выступали за расследование гибели парома «Севоль». Всех их не рекомендовалось приглашать на государственное телевидение, ограничить финансирование их проектов и следовало исключить из официальных мероприятий по культурному обмену. В отдельном документе были отзывы на фильмы Пон Чжун Хо, которые удостоились коротких, но неожиданных рецензий. «Демонстрирует антиамериканизм, показывает некомпетентность властей и пропагандирует левые идеи» – это о «Вторжении динозавра». «Отрицает рыночную экономику и призывает к социальному сопротивлению» – о фильме «Сквозь снег». А отзыв на «Воспоминания об убийстве» гласил: «Внушает публике представление о чиновниках и полиции как о некомпетентной и коррумпированной группе».

Черный список функционировал всего полтора года, и его составители получили в итоге тюремные сроки (бывшего министра культуры Чо Юн Сон приговорили к двум годам тюрьмы, а президент Пак Кын Хе за коррупцию, цензуру и прочее осуждена на двадцать четыре года), но сам документ иллюстрирует отношение не только к конкретным фигурам, а к искусству вообще, в том числе к популярному кино, как к чему-то политическому. В этом на примере фильмов Пон Чжун

Пон Чжун Хо (справа)

Хо можно увидеть несоответствие: его работы – продукт корпораций и кассовые хиты, но критикуют власти и капиталистический строй. Можно предположить, что все дело в корейских зрителях: они диктуют спрос на политику в развлекательных фильмах, и режиссеры ему следуют. Правда, политические драмы авторов корейской «новой волны» конца 1980-х были в лучшем случае нишевыми, и вплетение социальных тем в жанровые фильмы – достижение следующего поколения, а Пон Чжун Хо в этом смысле самый последовательный из режиссеров, пришедших в индустрию на рубеже 1990–2000-х. Как он сам сказал в интервью после получения «Золотой пальмовой ветви» за «Паразитов»: «Я глубоко уважаю авторов, которые два часа в своих фильмах говорят только о политике и серьезных проблемах, но сам так не могу. Мне нравится добавлять в сюжет юмор и комедию, и пока зритель смеется, серьезные идеи втыкаются в него, как невидимые ножи».

Пон Чжун Хо из потомственной творческой интеллигенции. Его дед по материнской линии Пак Тэ Вон в 1930-е был знаменитым писателем-модернистом (в 1950 году он, оставив семью на юге, пересек 38-ю параллель и позже преподавал в Пхеньянском литературном университете). Сам Пон Чжун Хо с детства больше любил рассказывать истории с помощью картинок, сказалось влияние отца, художника-дизайнера. В школе будущий режиссер рисовал комиксы и целые мультфильмы – сейчас детское увлечение проявляется в сторибордах к фильмам, которые он делает сам. А о том, чтобы стать кинорежиссером, он задумался, когда увидел по телевизору фильмы Карпентера, Пекинпа

и Хичкока. В старших классах Пон Чжун Хо ходил на свои первые митинги – летом 1987-го по всей стране прошли массовые протесты против диктатора Чон Ду Хвана.

Несмотря на увлечение кино, он поступил на социологический факультет университета Ёнсе. Тогда в Южной Корее был дефицит киношкол, а в больших университетах работали кинокружки, где смотрели и обсуждали фильмы, а также учились снимать. На социологическом преподавали закаленные в противостоянии военной диктатуре правозащитники, они вдохновляли студентов на продолжение борьбы за права трудящихся и против американского влияния. Поэтому изучение наук Пон Чжун Хо сочетал с волонтерскими поездками по деревням и участием в уличных акциях. В 1990 году на очередном несанкционированном митинге его арестовали, и он месяц провел в тюрьме Ёндынпхо, откуда его выпустили с условием, что он тут же пойдет служить в армию. После службы он вернулся в университет, где организовал новый киноклуб и снял первую короткометражку.

Закончив университет Ёнсе, Пон Чжун Хо получил настоящее кинообразование на годичных курсах Корейской академии киноискусств (KAFA) и в качестве дипломного проекта сделал еще одну короткометражку – «Несоответствие» («Непоследовательность»). В тридцатиминутном фильме он показал трех консервативных экспертов из телевизионного ток-шоу и их глупые и постыдные поступки в обыденной жизни. Сатирическая лента стала хитом специализированных фестивалей в самой Корее и за ее пределами. Но этот первый успех не означал, что молодому режиссеру сразу доверят полный метр, он еще несколько лет работал ассистентом у старших коллег и подхалтуривал на ТВ, попутно дописывая сценарий своего дебюта – «Фландрийского пса» («Лающие собаки никогда не кусают», Peullandaseuui gae). Как и любой начинающий автор, Пон Чжун Хо хотел быть оригинальным и рассказать свою личную историю, поэтому первую работу он делал про самого себя – молодого выпускника вуза с ученой степенью, который не может найти нормальную постоянную работу. Режиссер даже маленькую квартиру главного героя оформил, как ту, в которой сам жил с женой и сыном в конце 1990-х. Когда фильм вышел в феврале 2000 года, странную черную комедию с сатирическим взглядом на научный мир и обывателей из многоквартирных домов корейские зрители просто не заметили. И это произошло на фоне невероятного успеха другой черной комедии, вышедшей за две недели до «Фландрийского пса», – «Короля фола» («Грязный король», Banchikwang) режиссера Ким Чжи Уна, где свою первую главную роль сыграл Сон Кан Хо, до этого блиставший на втором плане в «Шири» и «Номере 3».

Дебютная работа Пон Чжун Хо объездила несколько международных фестивалей, в том числе ей вручили приз ФИПРЕССИ в Гонконге и показали в Сан-Себастьяне. Но это был студийный фильм и без зрительского успеха на родине, его посчитали неудачей и продюсеры, и сам автор, решивший после этого, что надо снимать не про себя,

а для себя. Это прежде всего означало переработку любимых жанров и то, что интеллигенция будет в кадр попадать реже. Пон Чжун Хо принялся за криминальную историю о реальном маньяке, который в середине 1980-х убивал дождливыми вечерами женщин в окрестностях города Хвасон, недалеко от Сеула. На сценарий «Воспоминания об убийстве» у автора ушел год. В качестве основы он взял пьесу Ким Гван Нима «Приходи ко мне» по тем же событиям и, конечно, факты настоящего расследования. Но также на Пон Чжун Хо повлияли фильмы про маньяков, особенно «Молчание ягнят» Демми и «Семь» Финчера, и множество других источников, в том числе комикс Алана Мура «Из ада» про Джека-потрошителя. Персонажей – деревенских жителей и провинциальных полицейских – он списал с сокамерников из тюрьмы Ёндынпхо и с тех, кого встречал в студенческие годы во время волонтерских поездок. Те контакты с реальной жизнью людей из совсем других слоев общества дали будущему режиссеру, столичному интеллигенту, не просто материал для конструирования героев, а новую точку зрения. Это ви́дение, пропущенное через разные жанры и обязательную сатиру, проявляется во всех его фильмах.

Хвасонского маньяка в реальности не поймали, не могли его поймать и в фильме Пон Чжун Хо, несмотря на пожелания одного из продюсеров. (В недавних телесериалах «Сигнал» и «Туннель» по мотивам тех событий маньяка изобличают с помощью сверхъестественных сил и путешествия во времени.) О чем может быть триллер, если зрители точно знают, что злодей уйдет безнаказанным? «Воспоминания об убийстве» – фильм об ошибках, о неработающей системе, о том, что полиция и власти в диктаторские 1980-е могли только разгонять митинги, подавлять массы, рутинно пытать подозреваемых так же, как они пытали студентов-активистов. При этом двух полицейских из Хвасона, которых играли Сон Кан Хо и Ким Рве Ха, автор рисует не только черной краской, они просто работают на власть, которая не относится к гражданам как к людям.

Следующий фильм режиссера «Вторжение динозавра» (корейское название можно перевести просто как «Чудовище», динозавр в русской версии появился по воле издателя DVD с фильмом) тоже сделан по мотивам реальных событий, но автор, который на самом деле не повторяется и любит обманывать ожидания, на этот раз использовал их как отправную точку для своей безудержной фантазии. Пон Чжун Хо хотел сделать фильм о монстре, то есть в совершенно чужом для национальной кинематографии жанре. Корея хотя и близка к Японии географически, но, в отличие от соседа, гигантские кайдзю земного или инопланетного происхождения почти не топтали людишек на киноэкранах полуострова. Самый известный фильм на корейском языке о монстре до этого – «Пульгасари» – снял в 1985 году в КНДР южнокорейский режиссер Син Сан Ок (его похитили по приказу Ким Чен Ира в 1978 году, а в 1986-м он бежал). Поэтому для Пон Чжун Хо выбранный жанр был американским, а его главные образцы – «Чужой» или

«Сквозь снег», режиссер Пон Чжун Хо

«Челюсти». Во многих фильмах о монстрах происхождение чудища – загадка. Но жанровым конвенциям режиссер следовать не собирался. Он выбрал реальный случай и сразу показал его в прологе – в феврале 2000 года Альберт Макфарланд, директор морга на американской военной базе в Сеуле, приказал своим корейским подчиненным вылить в канализацию 192 банки с токсичным формальдегидом (всего около 76 литров), и химикаты в итоге попали в реку Хан. Сделать США виноватыми в появлении монстра в фильме американского жанра показалось Пон Чжун Хо остроумным. Но каждый раз, когда автора спрашивали, что означает или символизирует чудовище, он отнекивался. Это Америка и/или американский империализм? А может, капитализм, буквально поедающий детей? Чудовище появляется в фильме в четвертой сцене, похищает дочь персонажа Сон Кан Хо и скрывается в глубине сеульских сточных каналов. Монстр практически исчезает из повествования, и для героя и его семьи – отца, брата и сестры – антагонистом и источником опасности становятся корейские власти и американские военные, которые мешают спасать ребенка, норовят всех заключить в карантин и замести всю проблему под ковер. Если неведомая амфибия-людоед может ничего не означать, то само нападение монстра и поведение властей в фильме отсылают к реальным техногенным катастрофам, произошедшим в Южной Корее в 1990–2000-е годы. Это падение пролета автомобильного моста Сонсу в Сеуле в октябре 1994-го (тридцать два погибших), обрушение сеульского торгового центра «Сампун» (502 погибших) и пожар в метро города Тэгу в 2003-м (192 погибших). Чтобы лучше обозначить ссылки на настоящие события, Пон Чжун Хо показал в фильме телевизионные сообщения об атаке чудовища и сцену массовых поминок по жертвам, сделав их по паттернам, какие использовались телеканалами в освещении

«Окча», режиссер Пон Чжун Хо

тех самых событий. Но «Вторжение динозавра» не трагедия, и хоррор автор сильно разбавил юмором. Как писал американский философ Ноэль Кэрролл, у смеха и ужаса близкая природа – обе реакции могут возникать в ответ на несоответствие или неконгруэнтность объекта или события некоторой устоявшейся норме. Пон Чжун Хо в фильме о монстре и о похищении ребенка виртуозно смешал две на первый взгляд несовместимые тональности, чтобы помочь зрителю отстраниться от кинематографических и настоящих ужасов и в то же время сосредоточить внимание аудитории на главной нелепости – как ведут себя власти по отношению к жертвам и в кино, и в реальности.

Пон Чжун Хо считал, что реальные явления, на которые он ссылается в «Воспоминаниях об убийстве» и «Вторжении динозавра», не универсальны, а особенность только корейского общества. Международная аудитория, может, и не считывала намеки на конкретные события из корейской новейшей истории, но нелепое, одновременно страшное и смешное поведение властей по отношению к гражданам встречается, конечно, не только в Южной Корее. Так или иначе, в англоязычных фильмах «Сквозь снег» и «Окча», снятых после камерного триллера «Мать», Пон Чжун Хо сделал свои идеи более явными и понятными для иностранной аудитории. Обе ленты посвящены классовой борьбе и сопротивлению эксплуатации. «Сквозь снег» – антиутопия по мотивам французского комикса Le Transperceneige о фантастическом вечном поезде и его пассажирах – последних жителях Земли, которые вынуждены кататься по замкнутой трансконтинентальной железной дороге. На поезде четкая сегрегация по законам социального дарвинизма: нищие в хвостовых вагонах, обслуживающий средний класс в центральной части состава, а элита во главе с хозяином и изобретателем поезда Уилфордом (в этой роли Эд Харрис) в начале. В последних

«Воспоминания об убийстве», режиссер Пон Чжун Хо

вагонах зреет бунт, и восставшие во главе с персонажем Криса Эванса Кёртисом штурмуют вагон за вагоном. Несмотря на то что фильм снимали на студии «Баррандов» в Чехии и в нем преимущественно звучит английская речь, это все равно типичный фильм Пон Чжун Хо. В нем заметна характерная стилистика, например работа с цветом – сероземлистый, почти монохромный мир, как во «Фландрийском псе», «Воспоминаниях об убийстве» и «Матери», с редкими вспышками более ярких оттенков. Проявляется и обычная авторская киномания – раз фильм антиутопия, почему не позвать на роль Джона Хёрта и не назвать его героя Гиллиам, чтобы сослаться сразу на «1984», «Бразилию» и «12 обезьян». Но есть и более тонкие ссылки – одного из злодеев из службы безопасности поезда сыграл румынский актер Влад Иванов, известный по роли доктора в фильме Кристиана Мунджу «4 месяца, 3 недели и 2 дня», который тоже был, по сути, триллером о социалистической антиутопии. «Сквозь снег» начинается с похищения ребенка, как и «Вторжение динозавра» или «Окча» (правда, там это был гигантский поросенок), и Пон Чжун Хо так же, как в других фильмах, переворачивает жанр и обманывает зрителя. «Сквозь снег» – фильм о революции, но в итоге главный герой Кёртис понимает, что бунт с целью захвата власти или еды – это иллюзия и его делу поможет только остановка поезда, то есть разрушение мира насилия. Причем единственным действенным и приемлемым методом борьбы оказывается не вооруженное сопротивление, а самопожертвование. Для западного зрителя это парадокс или несоответствие, но в корейской истории было достаточно реальных примеров такой борьбы, начиная с Движения 1 марта против японских оккупантов в 1919 году.

«Сквозь снег» мог быть тем фильмом, который прославит на весь мир и корейское кино, и самого Пон Чжун Хо так, чтобы о нем узнала

обычная публика кинотеатров. Блокбастер на английском языке со звездами, в том числе с Капитаном Америкой – Крисом Эвансом в главной роли, – почти голливудский фильм, правда, с авторской переработкой жанров и не характерными для массового кино идеями. Но права на прокат в США купила компания Харви Вайнштейна, и он захотел ленту перемонтировать и сократить. Пон Чжун Хо, для которого важен полный творческий контроль и сохранение собственного ви́дения, отказался и долго сопротивлялся вмешательству продюсера. В результате Вайнштейн отступился и в отместку после нескольких месяцев задержки выпустил фильм инновационным способом сразу и в кинотеатрах, и на VOD-сервисах, что исключило его релиз в крупных сетях. «Сквозь снег» вышел летом на восьми экранах, позже прокат расширили до трехсот, что в пять-десять раз меньше его потенциала. Недобор в Америке и появление фильма в интернете обернулись и сокращением международного рынка, в России, например, картина не выходила ни в каком виде. С «Окчей», проектом Netflix, произошла похожая история. Англоязычная лента о спасении гигантской ГМО-свиньи из лап безжалостной корпорации доступна миллионам подписчиков сервиса. Но в кино она почти не выходила. Даже в Южной Корее крупнейшая сеть кинотеатров CGV, принадлежащая корпорации CJ, которая была и остается дистрибьютором остальных фильмов Пон Чжун Хо, «Окчу» демонстративно бойкотировала. Всеобщая аллергия на Netflix, возможно, сказалась и на шансах получить какие-либо награды на Каннском кинофестивале в 2017 году – через год фестиваль вовсе запретил участие в конкурсе проектам стримингового сервиса.

Это еще одно странное несоответствие в карьере и творчестве Пон Чжун Хо – англоязычные крупнобюджетные блокбастеры не смогли стать его самыми популярными фильмами и вывести режиссера международного масштаба из национальной или киноманской ниши. А относительно камерным «Паразитам» – камерными были «Фландрийский пес» и «Мать» – с совершенно корейским по набору актеров и духу это, похоже, удастся благодаря «Золотой пальмовой ветви», впервые в истории врученной южнокорейскому фильму. С другой стороны, если работа Пон Чжун Хо станет самым популярным в мире каннским лауреатом последнего десятилетия, то это он добавит популярности фестивальному призу, а не наоборот. ◆

Никита Карцев

ЗАЗОР

«Молодой Ахмед»
Le jeune Ahmed
Авторы сценария, режиссеры
Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн
Художник Игор Габриэль
В ролях: Идир бен Адди, Оливье Бонно, Мириам Ахеддиу, Виктория Блак, Клер Бодсон, Отман Мумен, Амин Хамиду, Ясин Тарсими, Кайра Лассман, Карим Шихаб и другие
Archipel 35, Canal+, Casa Kafka Pictures Movie Tax Shelter Empowered by Belfius, Ciné, Eurimages, France 2 Cinéma, France Télévisions, La Direction de L'Audiovisual de Communaute Francaise de Belgique, Les Films du Fleuve, Proximus, Région de Bruxelles-Capitale, Radio Télévision Belge Francofone (RTBF), Tax Shelter du Gouvernement Fédéral Belge, Wallimages
Бельгия – Франция
2019

Внешне Ахмед (Идир бен Адди) такой же персонаж Дарденнов, как и остальные их герои. Невзрачный, даже типичный, но с цепким взглядом. Полноватый, но хрупкий. Он не источает никакой угрозы. Не желает зла. Но цепь событий приводит к тому, что он совершает покушение на Инес (Мириам Ахеддиу), свою учительницу в школе, и попадает в исправительное учреждение. Все выглядит как преступление, совершенное на религиозной почве. Но внутри все сложнее. Живя в семье без отца, с работающей матерью и старшей сестрой, Ахмед находит поддержку у имама, который проповедует ему радикальный ислам со строжайшим соблюдением всех запретов. Ахмед ходит в школу, учит французский, где им руководит учительница, то есть женщина. Учительница, мама и сестра говорят, что это совершенно нормально – подать женщине руку. Имам считает это страшным преступлением, достойным джихада. Так две культуры – западная и восточная – в очередной раз входят в противоречие, выбирая границей фронта рыхлое тело подростка-очкарика с неокрепшей психикой.

За кажущейся простотой «Молодого Ахмеда» скрывается все та же четкая система ценностей братьев Дарденн. Их сила и виртуозность в достоверности и подробности воспроизводимого мира. Не зря их герои так часто заняты простым ремесленным трудом. Вафли в «Розетте», плотничье дело в «Сыне», медицина в «Неизвестной». На этот

«Молодой Ахмед», режиссеры Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн

раз – фермерство. По совету психолога Ахмеда определяют на исправительные работы на ферму под присмотром куратора. Подои корову, насыпь зерно, перенеси его в грузовик – в этих задачах есть простота, добро и правда. То, что смиряет с существованием. Спасает от сложных экзистенциальных проблем. Ахмед так увлекается работой на ферме, что в определенный момент почти готов отказаться от одной из молитв. Поставить осязаемые, простые, плотские ценности выше абстрактных. Но вовремя одергивает себя.

Дело не только в радости труда, но и в Луизе (Виктория Блак), напарнице Ахмеда. В молоденькой дочке владельца фермы. С ней связана ключевая метафора фильма. Девочка явно испытывает симпатию к своему гостю и не стесняется первой проявить инициативу. Действует согласно западному канону – самостоятельно и настойчиво. Приглашает и провоцирует Ахмеда на поцелуй. Но перед этим между подростками случается сцена невинного флирта. Луиза просит Ахмеда снять очки. «Как я выгляжу, когда ты без очков? Как в тумане, да?» Ахмед соглашается. «А теперь, если я надену твои очки, как в тумане будешь ты», – продолжает юная фермерша. Так очки (наша оптика, система взглядов, культура) вносят свой вклад в образ мыслей. Наводят или снимают резкость с окружающего мира.

В чем по-прежнему сильны Дарденны – в умении физически изобразить на экране непреодолимую разницу между людьми. Чем больше усилий европейцы тратят на ассимиляцию мусульман, тем очевиднее, что культурный зазор между ними невосполним. Сближения случаются в крайних точках. В моменты самых острых переживаний. Но это не отменяет правила. К Ахмеду относятся гуманно до тех пор, пока из общей комнаты не пропадут ножницы или какой-нибудь другой острый предмет. Тогда он в одно мгновение превратится в подозреваемого.

То же и с поцелуем – у Ахмеда и Луизы симпатия взаимная. Но каждому свобода обходится в разную цену. Ахмед в своем понимании совершил страшное преступление и пытается искать выход, найти поддержку у соучастницы. Он предлагает Луизе стать мусульманкой, чтобы позже он смог на ней жениться. Та в категоричной форме против, мол, бога не существует. Так обе культуры, обе социальные надстройки снова вступают в противоречие. Отталкивают героев друг от друга. Кто-то из них то ли снял, то ли вновь надел очки, и все вернулось на круги своя. Как бы кто кому ни нравился с первого взгляда, никто – ни свободолюбивая бельгийка, ни добропорядочный мусульманин – не способен переступить через себя, чтобы пойти другому навстречу.

До этого происшествия жизнь Ахмеда была ясной и понятной. Чередой простых движений и поступков. С тем же усердием, с каким он работал на ферме, Ахмед готовился завершить задуманное: все-таки убить свою учительницу. Найти способ пронести в камеру зубную щетку, сточить наконечник об пол, написать прощальную записку маме, а главное – убедить взрослых, включая психолога, в своем раскаянии. Все бы легко совершилось, если бы несчастная учительница, приглашенная на свидание с бывшим учеником, справилась с эмоциями. Но она при виде Ахмеда не сдержалась, разрыдалась и выбежала из помещения.

Чуть позже, уже в разговоре с девушкой, сам Ахмед не справится с чувствами. Это и толкнет его к побегу. Пытаясь вернуть жизнь в понятное русло, он бежит к школе, где фанатично пытается довести до конца свой джихад. Ахмед истерично ищет орудие убийства, находит его (металлический штырь, на котором держится ваза с цветами – снова хрупкое и убийственное идут рука об руку). Дергает одну дверь. Она закрыта. Вторую. Та же история. Лезет на крышу. Другую. Тянется к открытому окну на верхнем этаже и в последний момент срывается вниз.

Финальная метафора фильма – об опасности любой навязчивой идеи. Но покушение авторов на жизнь собственного героя срывается так же, как Ахмед с кровли. Падение Ахмеда напоминает сцену, в которой падал главный герой в финале «Мальчика на велосипеде». Как и Сирил, Ахмед при этом оказался жив. В «Мальчике…» это образ, неожиданный поворот, катарсис. Сирил не должен был умереть – и он ожил. Без единой царапины. Ахмед лежит в крови, мучимый от боли, с неестественно подвернутой ногой. Его жизнь – это только продолжение и увеличение страданий. В том, как он стучит металлическим штырем по железной ограде школы, видится еще одна настойчивая метафора. Смотрите, как орудие убийства превращается в орудие спасения. И вроде бы даже это усилие приносит успех. Учительница слышит стук, выбегает, видит Ахмеда. В ее глазах больше нет страха, есть только сочувствие. Да и Ахмед сменяет гнев на раскаяние: просит у нее прощения. И снова – в сложившейся ситуации – легко увидеть обманчивый хэппи энд. В обычном же (материальном) мире все осталось, как было. Инес убежала звать на помощь. Искалеченный Ахмед остался лежать там же, на земле. Зазор не исчез. Просто в один, особенно болезненный, момент показалось, что мы вместе. ◆

Лариса Малюкова

ВАШ ЗВОНОК ОЧЕНЬ…

«Извините, мы вас не застали»
Sorry We Missed You
Автор сценария Пол Лаверти
Режиссер Кен Лоуч
Оператор Робби Райан
Художник Фергус Клегг
Композитор Джордж Фентон
В ролях: Крис Хитченс, Дебби Ханивуд, Риз Стоун, Кэти Проктор, Марк Бёрч, Росс Брюстер, Марк Бёрнс, Алфи Добсон, Хэрриет Гост, Линда И Гринвуд, Чарли Ричмонд и другие
BBC Films, BFI Film Fund, Les Films du Fleuve, Sixteen Films, Why Not Productions, Wild Bunch
Великобритания – Франция – Бельгия
2019

Критики говорят, будто Кен Лоуч никогда не менялся и в этом его слабость. Это не так. Был у него, например, период брехтовского антинатурализма в 1960-х. Потом, от фильма к фильму (вне зависимости от их качества), выкристаллизовывался суровый стиль аскетичного, демократичного, при этом не простецкого кино. Воссоздавая противоречивую реальность, Лоуч оказывался чужд манерности и метафоричности. Но минимизируя средства, избегал и стилизации под «правду жизни, выхваченную камерой». Концентрируясь на сущности киновысказывания, перенастраивал свое ремесло, заимствуя у cinéma vérité лишь средства для достижения подлинности, – например, отказ от искусственного освещения, которое выигрышно показывало бы лица актеров и требовало специальной «разводки» исполнителей. Для Лоуча задача камеры – не просто фиксировать сцену. Статичная камера наряду с другими средствами выразительности – инструмент социально-психологического анализа, способ погружения во внутреннее пространство героя и возможность взглянуть на него со стороны.

Чаще всего действие его фильмов развивается в тоскливых интерьерах, меж тесных стен провинциальных домиков и технических помещений.

В «Извините, мы вас не застали» – такую записку оставляют коммивояжеры и курьеры на дверях квартир клиентов – необъяснимое настроение тягостности охватывает с первых кадров. Душная мрачная комната возвращает нас в знакомый ньюкаслский мир из «Я, Дэниел Блейк»: вновь мы слышим местный диалект, вновь переломный момент в жизни человека представлен как нечто рутинное, будничное.

Рыжеволосый мужчина с пожухлым лицом и манкунским акцентом проходит собеседование. Судя по всему, его уже не однажды вышвыривали на улицу. Работяга с разносторонним опытом. Труженик. Еще не раздавлен, еще чувствует себя кормильцем семьи и презирает пособие по безработице. Это Рикки. Геройски готов тянуть непосильный груз обстоятельств, хотя потерял во время кризиса 2008-го хорошо оплачиваемую работу строителя. Вот-вот может потерять и дом (ипотека сжирает все деньги). Но, кажется, ему везет – есть предложение развозить по адресам посылки, мобильные телефоны и пакеты Amazon. Правда, что-то не так в этой современной службе доставки. Работа – по найму, без прав и соцзащиты, вместо зарплаты – процент с продаж. Риски, штрафные санкции.

К тому же придется купить собственный фургон. Ради этого сомнительного предприятия он уговаривает жену Эбби (Дебби Ханивуд) продать свою маленькую машину. Эбби – соцработник, посещает дома беспомощных стариков. И вот теперь вынуждена на автобусах с пересадками объезжать своих подопечных. Она меняет памперсы, оттирает дерьмо со стен, кормит, ублажает впавших в детство своим хрустальным смиренным голосом. Собственных детей – трудного подростка Себа (Риз Стоун) и его младшую сестричку Лизу (Кэти Проктор) – сверхзанятые родители дежурно наставляют по телефону: «В холодильнике макароны». В манчестерском прошлом встреча Рикки и Эбби на ночном рейве, неоправданные надежды, неумеренный гедонизм. А сейчас клубок проблем затягивает паутиной дом. Фургон и ненормированная работа оказываются кабалой, из которой не выбраться. Футбольный фанат «Ньюкасл Юнайтед» травит Рикки собакой, хулиганы избивают и обворовывают, сына арестовывают, хамоватый шеф Мэлоуни (Росс Брюстер) – «святой покровитель мерзких ублюдков» – обкладывает непосильными штрафами: «Работай кровь из носу. У всех свои проблемы!» Лоуч поднимает градус страстей (местами даже мелодраматических), пытаясь пробиться к современникам, ждущим совсем иных киночудес.

Токсичная пыль адовых проблем пробирается внутрь семьи. Однажды даже самая сдержанная на свете Эбби сорвется и, рыдая, выскажет по телефону Мэлоуни все, что она о нем, олицетворяющем паскудность миропорядка, думает. О нечеловеческом отношении к людям, работающим по двенадцать часов шесть дней подряд. Об униженных, лишенных шанса на выживание. Ее голос будет дико дребезжать и звенеть, распугивая любопытных посетителей

клиники. Вообще-то, именно доблестная Эбби – белый фартук, нежная улыбка, мягкие руки – сердце семьи и фильма. Ее отношения с клиентами – образец задушевной терпимости. Однажды Эбби получит отдачу: от последнего шага отчаяния ее спасет одна из опекаемых. Прикованная к инвалидному креслу старуха будет расчесывать волосы тучной заплаканной Эбби, как маленькой, и петь колыбельную. Впрочем, «шок и трепет» настигнут каждого из протагонистов. Рикки превратится в истерика и деспота. Пятнадцатилетний Себ восстанет в ужасе от перспективы быть проглоченным безнадегой, как его родители. Чуткая Лиза будет настолько травмирована, что это скажется на ее здоровье.

Почти осязаемые, хотя и непроговоренные отношения мужа и жены, отца и дочери (в воскресенье малышка отправляется с отцом на развозку товара, и рабочий день превращается в краткие каникулы), родителей и трудного подростка похожи на тайнопись, проступающую сквозь очевидный социальный сюжет. Лоуч в который раз прозаически и без надрыва показывает, как живут в посттэтчеровскую эпоху обычные британцы. «Я не думал, что будет так непросто», – признается Рикки жене. Никто не думал. И вроде бы перед нами будни обычной семьи, «несчастной по-своему». А от экрана не оторваться, потому что авторы благодаря движению камеры, фирменной документальной достоверности рассказывают о социуме через интимное. Воспроизводят на экране зыбкую материю кровной связи, медленно тающей надежды. Ведь Рикки готов ехать на работу даже в полусознательном состоянии после серьезных травм. Как же надо держаться за эту треклятую работу!

В «Извините, мы вас не застали» восьмидесятитрехлетний автор вновь демонстрирует результаты гиг-экономики, политики государственного насилия, перечеркивающей человека. Образ распадающегося на осколки общества у Лоуча похож на приговор, произнесенный тихим и ласковым голосом Эбби: статус самозанятых людей сведен к уровню бомжей, у детей нет перспектив, старики никому не нужны (мы и не видим рядом с ними никого, кроме Эбби), общество отделывается от них, вызывающих раздражение, подачками. Заметим, что Лоуча в последнее время все больше волнуют не столько безработные, сколько никем не подсчитанные миллионы работающих на контракте. Тех, кто находится в перманентно зависимом, бесправном состоянии на грани безработицы. Как же устроен нынешний мир, спрашивает автор, если работягам, сколько ни трудись, не выжить? Человек в его притчах о «бедных», «лишних», «отверженных», вышедших из гоголевской шинели людях проходит испытание равнодушием или алчностью «права имеющих». Да, «Извините, мы вас не застали» вновь история о достоинстве заурядных персонажей в мире «злых улиц». Такие режиссеры, как Лоуч, Бризе, Дарденны, Звягинцев, не желают гасить свой социальный темперамент, погружаясь исключительно в «чистое искусство».

«Извините, мы вас не застали», режиссер Кен Лоуч

Трагедия в том, что никакая «красота» и «любовь», как и добросердечие вкупе с трудолюбием, не могут спасти от проигрыша, когда общество играет с тобой краплеными картами.

Не впасть в пафос помогают редкие вспышки юмора с кокни-колоритом (сценарий постоянного после смерти Джима Аллена соавтора Лоуча – Пола Лаверти) и полифония окружающего героев пространства: к примеру, неожиданную поддержку трудному подростку Себу оказывает офицер полиции.

Режиссер, не пренебрегая традициями неореализма и неожиданно перекликаясь с классикой чешской «новой волны», не замыкается в собственных клише, как думают многие. Напротив, он свободен настолько, чтобы оставаться самим собой. Принцип его кино – сухой ум в сочетании с острой эмпатией по отношению к героям. Но его сочувствие окрашено гневом. Лоуч мог бы повторить девиз своего любимого певца рабочего сопротивления Джо Хилла: «Оплакивая, организуй!»

Лоуч последовательно выступает против всех, кто предает, в большей или меньшей степени наделенный властью и, по идее, призванный защищать слабых и неимущих. Например, социальные службы, забирающие у матери детей («Кэти, вернись домой», 1966); профсоюзные деятели, продавшие своих товарищей («Мерцающее пламя», 1998; и «Отбросы общества», 1991; а также запрещенный документальный сериал «Вопросы лидерства», 1983, ТВ); коммунисты, обрекающие на неудачу тех, кто сражается с фашизмом в Испании («Земля и свобода», 1995); революционеры, ведущие борьбу не только с армией поработителей, но и с соотечественниками («Ветер, который качает вереск», 2006); соцработники, смотрящие сквозь Дэниела Блейка и требующие от него лишь заполнения километров

«Извините, мы вас не застали»

онлайн-форм. Попытку индивидуума жить по-своему социум категорически отвергает: маргинал остается на обочине жизни и объявляется врагом общества.

Из всех «рассерженных» в 1960-е Лоуч едва ли не единственный остался верен идее кино как средству протеста. Непримиримый марксист публично отказался от ордена Британской империи. Воевал с правительством Тэтчер и Блэра, с устройством экономической модели, сформированной в 1970–1980-х, как выяснилось, ради обогащения больших корпораций, а сегодня доведенной до «совершенства». С тех пор как режиссер снял свою «Бедную корову» (1967), он продолжает доказывать, что «так жить нельзя», спрашивает себя и нас: согласны ли мы, что жизнь должна быть именно такой? Он режиссер неудобный и темы поднимает неуместные. Размышляет о противоречиях революций, архетипах империалистической политики, об абортах, о беззащитных трудящихся, о смертной казни, причинах государственного терроризма и даже о сотрудничестве сионистских лидеров с нацистами в преддверии мировой катастрофы в 1936-м.

Главная беда Британии, по Лоучу, не дурные политики, а исчезновение общества. Профсоюзы разрушаются, права трудящихся защищать некому, кроме самих трудящихся. Верный леволиберальным убеждениям, режиссер последовательно убеждает, что бедность – не стечение обстоятельств, а закономерный порок государства, корневая особенность классового общества, с которой привыкли мириться. Без сопротивления и миропорядок будет незыблем. Он не устает повторять, что последствия политики Тэтчер и Блэра катастрофические, необратимые. Общество распадается, а чувство ответственности друг за друга утрачено. Борьба рабочих осложняется тем, что

работающие по найму не являются частью коллектива. Каждый выживает поодиночке. В последние десятилетия ситуация усугубилась новым фактором – приходом на рынок дешевой рабочей силы из Китая или Индии. Лоуч уверен: «Сегодня требовать работы – значит быть революционером. По сути, это требование переворота, радикального изменения системы».

Выходец из школы «кухонных раковин» все еще читает писателей-социалистов: Троя Кеннеди Мартина, Роджера Смита, Нелла Данна, Барри Хайнса, Джереми Сэндфорда, в его фильмах встречаются переклички с текстами Пьера Бурдьё. Но кинематограф Лоуча не умозрителен. Он показывает живых людей в царстве мертворожденной системы, держащей людей в своих «бумажных» руках. «Ваш звонок очень важен для нас, не бросайте трубку. Ваш звонок очень…» Круговая система унижения, изворотливость юристов и работодателей, диктатура бумаги, бланка, отписки всемогущи. Они стирают человека, утилизируют за ненадобностью.

Ну да, ничего нового. Мир по-прежнему несправедлив и забетонирован ложью политиков. Только единицы, подобные Лоучу, продолжают назойливо твердить: что-то надо делать. Смешно сегодня, подобно Дон Кихоту, объявлять войну мельницам капитализма. Но восьмидесятитрехлетний идеалист все равно предполагает вероятность другого мира. Быть может, только идеалисты сегодня и взывают к справедливости, стремясь подорвать железобетонную систему. Лоуч изумляется смирению своих коллег: «Думаю, что невозможно сегодня делать фильмы, цинично смиряясь с существующим порядком вещей. Говорить себе: “Ну ладно, богатые становятся богаче, бедные – беднее, так было, есть и так будет”. Такого фатализма от тебя и ждет истеблишмент…» Как можно существовать вне политики, когда люди совсем рядом умирают от холода и голода. Невозможно отвечать на эти события академическими дискуссиями. Сын электрика и парикмахерши кожей чувствует экзистенциальную безысходность в существовании Европы и Британии. Капитализм, по мнению Лоуча, дорога, укатанная «асфальтом» глобализации в ад: «Каждая корпорация пытается получить больше продаж за счет более низких цен, прибыль уменьшается, приходится нанимать самую дешевую рабочую силу, где бы она ни находилась».

Кино Лоуча мне кажется по-прежнему революционным. Власти всех времен и народов твердят: «Вы обязаны смириться, принять существующий порядок вещей. Государство все равно будет вас унижать и обманывать». Критики от надоевшей шарманки «устаревшего» режиссера кисло отмахнутся. Сам же он прекрасно знает, что его фильмы раздражают, что не только высоколобые ценители, но и истеблишмент его презирают. Его идейное кино остается сильным высказыванием благодаря кинематографической культуре и стремлению обнажить людское отчаяние и благодаря невероятной достоверности британских актеров.

Лоуч делает звезд (Йэн Харт, Питер Маллан, Киллиан Мёрфи), но не любит снимать их снова и снова, предпочитая открывать новые имена. Протагонист фильма «Извините, мы вас не застали» Крис Хитченс – профессиональный актер, при этом вовсе не похожий на артиста. Кстати, сам испытывал в жизни трудности, даже бедствия, как и Пол Брэннигэн, сыгравший главную роль в картине «Доля ангелов» (2012), а до съемок принужденный к общественным работам. Лоучу нужны эти лица с отпечатком пережитого опыта. Он снимает в хронологическом порядке, чтобы актеры шаг за шагом погружались в вязкое болото жизни, в предлагаемые обстоятельства. В тщательно написанные диалоги впускает воздух жизни актерскими импровизациями.

Как и Эдвард Томпсон – историк, публицист, социалист-теоретик, развивающий идеи западного марксизма, – Лоуч может сказать: «Я хочу спасти бедного чулочника, луддита-издольщика, “устаревшего” ткача-кустаря, ремесленника-“утописта” и даже обманутого последователя Джоанны Саускотт от чудовищного высокомерия потомков». Он рассматривает жизнь отдельного человека как высший замысел, а невозможность реализовать этот замысел – как катастрофу. Раз за разом Лоуч предпринимает неутешительное расследование невыносимых обстоятельств жизни современников. Демонстрирует, как аморальность – хроническое заболевание общества – сказывается на психическом состоянии таких, как Рикки, Блейк, Эбби. Лоуч в такой же мере политик, в какой режиссер. Не разделяет он жизнь и кино, полагая, что художественными средствами можно добиваться справедливости.

«В кино, как и вообще в искусстве, должен быть политический момент, оно призвано приводить жизнь в движение». Иначе говоря, у каждой карусели должен быть карусельщик. ◆

Антон Долин

ГОРИЗОНТ

«Атлантика»
Atlantique
Авторы сценария Мати Диоп, Оливье Деманжель
Режиссер Мати Диоп
Оператор Клер Матон
Композитор Фатима аль-Кадири
В ролях: Абду Бальде, Амината Кане, Ибрахима Мбайе, Амаду Мбоу, Маме Бинета Сане, Дианку Сембене, Николь Сугу, Бабакар Силла, Траоре и другие
Cinekap, Frakas Productions, Les Films du Bal
Франция – Сенегал – Бельгия
2019

Серый, стальной, бесконечный океан заполняет собой весь экран; линия между водой и небом стерта, различия в цвете и текстуре исчезли. Пространство, которое нигде не начинается и никогда не кончится, пересекает кораблик – большой или маленький, издалека не разобрать, он в любом случае кажется ничтожным на этом безразличном и величественном фоне.

Этот кадр – титульный в первой короткометражке франко-сенегальской актрисы Мати Диоп, молодой и красивой звезды картин Клер Дени и Антонио Кампоса, дочери известного на весь мир джазового музыканта Васиса Диопа и племянницы культового кинорежиссера Джибриля Диопа Мамбети. Пятнадцатиминутный фильм носил название Atlantiques – «Атлантики» – во множественном числе; можно перевести его как «Атлантические». Десять лет спустя после того, как эта зарисовка, смешивающая реальность со сновидением, а документальное с игровым, получает «Тигра» в Роттердаме, Мати Диоп оказывается в конкурсе Канн с почти одноименным дебютным полным метром – Atlantique, уже в единственном числе: «Атлантика». Она первая в истории чернокожая женщина-режиссер, со своим дебютом претендующая на «Золотую пальмовую

«Атлантика», режиссер Мати Диоп

ветвь». Вновь на экране океан и кораблик – возможно, призрак того самого утлого суденышка. Жюри присуждает картине Гран-при.

На самом деле кадр с кораблем на фоне безграничного моря – цитата, ключевой образ в дебютном фильме Джибриля Диопа «Туки Буки» (он же «Путь гиены»), в 1973 году участвовавшего в Каннах и тогда же получившего награду на фестивале в Москве. Диоп-старший, испытавший влияние неореализма и «новой волны», в удивительно свободной, эклектичной, энергичной и живой love story рассказал о юных любовниках, планирующих побег из родного Дакара в желанный Париж. «Paris, Paris, Paris…» – заливается соловьем за кадром Жозефин Бейкер, пока двое героев занимаются любовью, мечтают, убегают, воруют и, наконец, подходят к трапу гигантского океанского лайнера, на палубе которого – исключительно белые. Девушка уплывает, парень неожиданно для нее, зрителей и самого себя останется. Корабль на воде – одновременно греза и ее неосуществимость.

Сорок лет спустя Мати Диоп, уже после смерти дяди, снимет оммаж «Туки Буки», важнейшей вехе африканской культуры: ее «Тысяча солнц» (2013) объездит весь мир и получит несколько наград на фестивалях неигрового кино. Она устроит повторный сеанс дядиного фильма под открытым небом и представлять его пригласит постаревшего Магайе Ньянгу, актера-непрофессионала, сыгравшего главную роль. А потом свяжет его по телефону с партнершей, которая действительно эмигрировала – только не в Париж, а на Аляску. Разговаривая с ней, Магайе будет обращаться к Анте; не к актрисе Марем Ньянг, а к героине «Туки Буки». Реальность и вымысел выйдут на прямую связь, и босые ноги Магайе – старого пастуха, никогда не покидавшего родной Дакар, – ступят в снег Аляски. Диалог двух реальностей подчеркнет совмещение «цифры» и пленки, на которую фильм сняла французский

оператор Элен Лувар, известная по работе с Аличе Рорвахер. Именно она – режиссер одного поколения с Диоп, – заседая в каннском жюри, будет настаивать на награждении «Атлантики»; у их фильмов немало общего. Все не случайно, все связано, пусть даже между этими людьми, культурами и фильмами целый Атлантический океан.

«Атлантики» (2009) – рассказ о странствии. Молодые люди, почти сливаясь с темнотой, сидят у костра и говорят об экстремальном опыте – пересечении океана на лодке, о столкновении с гигантскими волнами размером с многоэтажный дом. Серинь повествует о путешествии, которое, как мы понимаем чуть позже, завершилось для него смертью: на его могиле молча смотрят в пустое пространство две женщины, постарше и помладше, мать и дочь. Действительно ли Серинь умер? Он ли сам рассказывает о собственной смерти или его дух? Или могила просто страшный сон, а он вернулся к семье? Возможно, так и не уплыл? Это остается непроясненным. «Кинематограф – магия на службе сновидений», – сказал Джибриль Диоп Мамбети. Очевидно лишь то, что по классификации Борхеса «Атлантики» – рассказ о странствии Улисса и возвращении домой.

Допустим, историй действительно лишь четыре. Но почему бы не рассказать их иначе? В «Атлантике» (2019) сюжет об Одиссее становится мифом о Пенелопе. Она ждет нареченного, плетя и расплетая пряжу, игнорируя претендентов на ее руку и престол. И это не просто ожидание, но выбор, поступок. В полнометражном фильме Диоп безмолвные женщины обретают дар речи и становятся центром повествования. Погибшие в море мужчины отныне немы, а когда могут наконец заговорить, делают это через своих возлюбленных, в тела которых вселяются их неупокоенные души.

«Иногда они возвращаются» – вот о чем «Атлантика», окрещенная самой Мати Диоп готической сказкой. Нелишне вспомнить, что и Улисс спускался в загробный мир… Пересекая культурные пространства, соединяя далекое силой воображения, она скрещивает сенегальский фольклор с европейской – со средних веков она распространена в Шотландии, Германии, а потом, с легкой руки Жуковского, и в России – легендой о мертвом нареченном. Он возвращается с того света, чтобы заявить свои права на девушку – или отпустить ее с миром, освободить от обязательств. Ленора-Людмила-Светлана, в «Атлантике» ее зовут Ада (дебютантка Маме Сане).

Ада – девушка на выданье, ее богатый жених приедет из Европы вот-вот: для него такие путешествия не сопряжены с опасностью, он бизнесмен и никогда не был нелегалом. Но Ада любит другого, молодого и трепетного рабочего Сулеймана (Траоре). Он недавно завершил строительство небоскреба Муеджица (в переводе «Чудо-башня») на берегу залива в порту Дакара, но, как и его товарищи, не получил зарплату за несколько месяцев. Отчаявшись, они решают сесть в лодку и уплыть в Барселону, чтобы найти работу и счастье там. Сулейману не хватает смелости признаться Аде, что он ее покидает (о том, как сложно сказать

близким последние слова, Серинь говорил в «Атлантиках»). Он уплывает не попрощавшись. Именно это дает его духу силу, чтобы после смерти вернуться к любимой, вселившись в чужое тело.

«Атлантики» завершались светом фонаря маяка, освещающего путь бесчисленным анонимным странникам. В «Атлантике» придуманная Диоп Чудо-башня сама выглядит как такой маяк – на верхушке горит неверный, призрачный огонек. Небоскреб подобен призраку: была ли вообще построена башня, за которую не заплатили рабочим? Не исчезнет ли она в огне отмщения, если жадный магнат господин Н'Дьяе не вернет деньги их вдовам, чьи зрачки пугающе побелели, когда в них вселились мертвые? Таким же миражом предстают в посмертном рассказе мигрантов гигантские волны-дома, которые они поначалу приняли за спасительный берег, – девятый вал, раздавивший лодку. На пересечении горизонтали – стертого с экрана горизонта – с вертикалью – убийственной башней из воды и тумана – человеку не спастись.

Однако сказочный и в то же время политический сюжет с нищими рабочими и циничным капиталистом, которого карают вселившиеся в женские тела призраки-огненосцы, в «Атлантике» лишь фон. На первом плане – Ада, ее красота и беззащитность, ее одиночество и отвага, ее любовь к тому, кого она больше не увидит.

Ада и Сулейман видят друг друга в пробелах между вагонов несущегося товарного поезда – они стоят с двух сторон перехода. Так же принятые на себя обязательства – жених и родители Ады, кабальная работа Сулеймана – разделяют их. Мы лишь однажды встретим их сидящими на пляже (затылки и лица вполоборота сняты крупным планом, зрителя приглашают заглянуть в интимную хронику) и строящими смутные планы на потом. Попытка остаться наедине в пустом доме грубо пресекается сторожем: пошли вон, тут не бордель. Остов здания тоже на берегу; это край мира, дальше идти некуда – только назад к запретам или вперед к несуществующему горизонту, невозможной надежде и необходимой разлуке. Ада возвращается. Сулейман уплывает.

У Ады есть мама с папой и бабушка, все кипят в заботах о скорой свадьбе. Есть жених Омар, красавец в белой рубахе и с модной бородкой, – он привезет ей в подарок розовый айфон. Есть подруга детства Марьяма, законопослушная мусульманка, слышать не желающая о нищеброде Сулеймане. Есть две новые подружки, Диор и Фанта, – свободные девушки, модель и барменша с пляжной дискотеки: они тоже голосуют за Омара – он богатый, красивый, с хорошей квартирой, как от такого отказаться? Говоря проще, против Ады весь мир, который она знает. Она подчиняется, как не подчиниться? Тогда и происходит нечто странное: на свадьбе случается пожар, уничтожающий роскошное белоснежное брачное ложе. Гости в панике, церемония откладывается до лучших дней, назначается расследование. Главный подозреваемый – Сулейман, который, как говорят очевидцы, вернулся, хотя его мать и знакомые это отрицают. В любом случае для Ады этот момент

«Атлантика»

становится поворотным. Отныне она не хочет ни Омара, ни айфона и не слушает никого. Ей нужна лишь ее единственная любовь.

Из свадебного огня неожиданно рождается еще один герой фильма: молодой перспективный следователь, которому поручено узнать, кто поджег кровать. Заодно он занимается угрозами в адрес Н'Дьяе, у которого загорелась квартира, и ищет Сулеймана. Сыгранного Амаду Мбоу персонажа зовут Исса, фамилия его Диоп, как у постановщицы фильма. Разумеется, это не случайно. И режиссер, и Исса пытаются отстраненно и объективно оценить ситуацию – и выгодное замужество Ады, которой надо бы забыть о непутевом нищем бойфренде, и странные угрозы в адрес толстосума, построившего башню. Но остаться в стороне, соблюсти авторскую дистанцию невозможно. Как в «Элементе преступления» Ларса фон Триера, в поисках преступника сыщик натыкается только на собственное отражение. Сулейман выбрал его тело для того, чтобы вернуться к Аде и по-настоящему с ней проститься, ее освободить. Поняв это, Исса приковывает себя к батарее наручниками, но с закатом солнца теряет волю и силу. Теперь он сосуд для духа Сулеймана, посредник.

Дневные съемки Дакара осуществлены француженкой Клер Матон (оператором еще одного знакового фильма – лауреата Канн-2019, сделанного женщиной, «Портрета девушки в огне» Селин Сьямма и лауреатом приза технической комиссии за две эти картины) с документальной непосредственностью, правдоподобием непрофессиональной хроники. С наступлением темноты все меняется: искусственный свет превращает материальное в призрачное, страдающие от одиночества тела тонут во мгле, из которой их выхватывает сюрреальный неоновый свет дешевых дискотечных ламп. Дух народных поверий наполняет плоть пыльной загруженной столицы, вызывая к жизни магию.

«Атлантика»

Призраки утонувших мигрантов возвращаются не для того, чтобы напугать или обольстить. Привидения – воплощенная воля, входящая в обессилевшие и покинутые женские тела, дабы справедливость свершилась. Но одновременно это и эротическое слияние, в котором есть место тоске и нежности. А бельма вместо глаз – указание на внутреннее, недоступное даже чуткой камере Матон, зрение, позволяющее рассмотреть во тьме невидимое.

Не увидеть, так услышать. Мати Диоп наследует отцу-музыканту в особенной чувствительности к составлению саундтрека, по преимуществу электронного. Построенная на сэмплах и повторениях, принципиально отказавшаяся от самобытности и этнически-экзотической идентичности музыка – проводник между культурами, как между Сенегалом и Аляской в «Тысяче солнц» (где, кстати, Васис Диоп снимался и выступал как консультант). В другой короткометражке, Big in Vietnam (2012; тоже фильм – обладатель роттердамского «Тигра»), – это мост между Марселем и Вьетнамом, откуда во Францию прибыла со своими актерами немолодая режиссерка, чтобы снять очередную версию «Опасных связей». Но виконт де Вальмон сбежал со съемок куда-то в лес, и в поисках актера автор фильма забредает во вьетнамский ресторан, где своеобразным ритуалом по вызову пропавшего персонажа становится ностальгическое караоке (схожую роль караоке играет в мистических фильмах Апичатпонга Верасетакуна).

В «Атлантике» музыка играет решающую роль, а написавшая оригинальный саундтрек Фатима аль-Кадири, как и сама Диоп, родившаяся в Дакаре и сделавшая карьеру в Европе и Штатах космополитка, совмещает модный медитативно-танцевальный саунд с ностальгическими мотивами и мелодиями. Они приводят Аду на ту же границу, где они в последний раз встретились с Сулейманом. Там, на берегу, стоит

опустевшая после отплытия мужчин дискотека; в ней собираются женщины и ждут ночи, когда загорятся огни и в них войдут поднявшиеся со дна морского души любимых. Музыка тормозит сюжет, разрывает нарратив, создает зазор между видимым и воображаемым, в котором найдется возможность для неведомой пока что Аде свободы.

Этот разрыв сродни потери невинности. Кинематограф Диоп сексуально заряжен, она посмеивается над лицемерным благочестием исламского Сенегала и не подчиняется его устоям, оставаясь в этом настоящей француженкой. Имеет смысл вспомнить ее собственные смелые эротические роли – например, в «Симоне-киллере» – и еще одну снятую ею короткометражку, Snow Canon (2011, участник Венецианского фестиваля), в которой французская девочка-подросток в альпийском шале влюблялась в молодую американскую няньку, нанятую ее родителями. Два параллельных сюжета «Атлантики» – о наказании прижимистого магната призраками его жертв и о расстроенной свадьбе Ады – в поэтичной и концептуальной коде фильма приводят к третьему, самому важному. Здесь девственница Ада (ее невинность проверяла по требованию родителей жениха специальная медкомиссия) впервые в жизни занимается сексом с Сулейманом, пришедшим к ней в обличье следователя Иссы. Телесное зрение отключается, и камера ловит удвоенные образы в зеркале, где вместо Иссы отражается Сулейман.

Потерянный горизонт, утонувший в безразмерной гибельной Атлантике, материализуется тут. Потеря невинности – рубеж, за которым героиня может сбежать от навязанной роли, стать наконец-то собой, ответив на вопрос «кто я?». Это не разделенная, а персональная идентичность, оправданная любовью. В смешении фантазии с реализмом, политики с фольклором, сознательного с бессознательным, коллективного с твоим собственным все меняет единственный истинный горизонт: горизонт выбора. И над ним восходит солнце. ◆

Мария Кувшинова

ВЗГЛЯД ЭВРИДИКИ

«Портрет девушки в огне»
Portrait de la jeune fille en feu
Автор сценария, режиссер
Селин Сьямма
Оператор Клер Матон
Художник Тома Грезо
Композиторы Жан-Батист де Лобье, Артур Симонини
В ролях: Ноэми Мерлан, Адель Энель, Луана Байрами, Валерия Голино, Кристель Барас и другие
arte France Cinéma, Hold Up Films, Lilies Films
Франция
2019

Существует несколько способов прочтения «Портрета девушки в огне» – четвертой полнометражной работы Селин Сьямма, которая в предыдущие десять лет своей карьеры медленно и верно двигалась к тому моменту, когда ее собственная восходящая траектория пересечется с общественным запросом на мощный голос режиссера-женщины. История короткой встречи художницы и модели в конце XVIII века, с одной стороны, исключительный для той эпохи пример проявленного творческого начала женщины, иллюстрирующий драматическое неравенство полов; с другой – убедительная попытка говорить о женском как об универсальном, в то время как на протяжении всей задокументированной истории человечества «универсальным», «общечеловеческим» считалось мужское, а женское оставалось лишь «нишевым». Фильм разговаривает со зрителем как минимум на двух языках, одновременно предлагая пережить чувственный опыт близости и расшифровать интеллектуальный ребус, в котором актуальные политические комментарии растворены в элементах костюмной драмы о далеком прошлом. Оба языка остаются непонятными для части зрителей – или не распознающих в фильме завуалированные феминистские концепции, или не готовых к столь откровенной демонстрации

самодостаточного женского, имеющего не меньшую ценность, чем самодостаточное мужское.

В эссе The Straight Mind Моник Виттиг замечает: «С лесбийской политической, философской точки зрения, когда приходится размышлять об исторической ситуации женщин, следует углубиться в диалектику еще до Гегеля, к самым ее истокам, то есть нужно дойти до Аристотеля и Платона, чтобы понять, как родились те категории противостояния, которые нас определяют» – и цитирует «Метафизику» Аристотеля, который вслед за пифагорейцами в списке противоположных понятий по одну сторону помещает «свет», «добро», «покой» и «мужское», а по другую – «тьму», «зло», «движение» и «женское».

Сьямма дебютировала в кино в нулевые, когда лесбийский и феминистский контекст хотя бы отчасти начал выходить из гетто. Она испытывает ту же потребность оглянуться далеко назад и подвергнуть ревизии античный код западной цивилизации, который до сих пор маркирует женщину как «второй пол» или «роковой пол» и препятствует эмансипации; в основе ее фильма, награжденного каннским жюри за лучший сценарий, – миф об Орфее и Эвридике, пересказанный Овидием сюжет о древнегреческом певце, который спустился за возлюбленной в Аид, очаровал подземных богов своим пением и получил шанс на воссоединение с умершей в обмен на обещание не смотреть на нее до выхода из тьмы – обещание, которое ему, охваченному страстью, не удалось сдержать.

Классический мотив – художник и муза – на протяжении столетий звучал в исполнении двух разнополых голосов. Ренессанс вернул христианской цивилизации античные основания, но в удобном для нее виде, поэтому Орфей и Пигмалион в привычной для нас картине мира всегда остаются мужчинами, а Галатея и Эвридика – всегда женщины. В конце XIX века, в годы процесса и тюремного заключения Оскара Уайльда, впервые с античности в западной культуре вновь возникли образы художника-гомосексуала и музы-мужчины. И наконец сегодня, через две с половиной тысячи лет после Сапфо, уже не в маргиналиях, но на самом престижном кинофестивале мира представлено и награждено произведение, в котором и художник, и муза являются женщинами и в котором женщина-режиссер, переламывая традицию XX века с его легендарными гетеросексуальными кинематографическими романами, создает оммаж любимой актрисе.

Молодая художница (Ноэми Мерлан), получившая профессию в наследство от отца[1], приезжает в отдаленную усадьбу, чтобы написать портрет юной девушки (Адель Энель), которую мать (Валерия Голино) хочет быстро и незапланированно выдать замуж после самоубийства старшей дочери. Рисовать человека – значит смотреть на него/на нее; смотреть – значит узнавать; узнать – значит полюбить. Взгляд Орфея, который в исходном мифе не позволил Эвридике вернуться из Аида, в «Портрете...» наделяется противоположным смыслом: в патриархальной системе, где женщине отведена в первую очередь биологическая

1. Самый известный пример такой аномалии – потомственная итальянская художница Артемизия Джентилески (1593–1653).

функция воспроизводства наследников, не существует способа освободить невесту из подневольного состояния[2], поэтому так важно, чтобы Орфей оглянулся, запомнил и запечатлел; взгляд приносит не смерть, но бессмертие.

Впервые мы видим героиню Адель Энель со спины; крупный план затылка и резкий разворот лицом в камеру – прием, который Сьямма использовала и раньше, например в короткометражке «Полин» из альманаха «Пять фильмов против гомофобии» (2009), – выполняет совершенно однозначную функцию. На наших глазах женщина обретает лицо, выходит из тени анонимности, превращается в индивидуума; режиссер предлагает зрителю *увидеть* и поразиться не столько ее красоте, сколько внезапной, ослепляющей вспышке ее присутствия. Боль, которую причиняет это присутствие в мире по чужим правилам, обозначается в фильме жестом самоотрицания – отказом позировать, попыткой уничтожить портрет; в финале, перед отправкой жениху, портрет заколачивают в ящик, как в гроб.

Профессия художницы наделяет героиню Ноэми Мерлан уникальной для того времени субъектностью. В патриархальной системе координат она почти равна мужчине (хотя и не имеет права в открытую рисовать обнаженных моделей противоположного пола), но Сьямма намеренно не делает ее ни мужеподобной, ни бесполой – она остается женщиной per se, самостоятельно совершающей творческий акт, берущей на себя смелость подвергнуть ревизии окаменевший античный миф. Чтобы еще раз подчеркнуть сокрытое, подавленное творческое начало женщины, режиссер помещает в центр композиции ночное пение крестьянок у костра – одновременно экстатическое и сдержанное.

Три предыдущие полнометражные работы Сьямма рассказывали о детях и подростках и были посвящены одной магистральной теме – женской гендерной социализации и ее принципиальному отличию от мужской; тому, как общество невольно или намеренно, мягко или жестко вталкивают индивидуума – ребенка женского пола – в привычные для себя рамки. Героиня «Сорванца» (2011) Лора после переезда на новое место представляется ровесникам мальчиком Микаэлем; он/она лучше других играет в футбол и привлекает внимание местной красавицы, но мгновения счастья при совпадении внутреннего «я» и его внешнего восприятия оказываются омрачены тысячами пугающих обстоятельств, от страха разоблачения до невозможности сходить с другими в туалет. Мы так и не узнаем, была ли Лора ребенком-трансгендером, то есть человеком, который нуждается в коррекции пола, или ее потребность выглядеть как мальчик связана именно с социальной привлекательностью мужской модели взросления (сыгравшая главную роль юная актриса Зои Эран недавно снялась в фильме «Как мальчишки» о первой во Франции женской футбольной команде). В финале, после того как обман раскрывают родители, которые прежде не обращали внимания на короткую стрижку и спортивную одежду старшей

2. Кроме полного отказа от выполнения биологической функции при помощи ухода в монастырь, где и находилась героиня «Портрета...» до самоубийства сестры, которую она была вынуждена заменить.

«Портрет девушки в огне», режиссер Селин Сьямма

дочери (особенно красноречивые в сравнении с поведением и стилем младшей, с самого раннего возраста охотно примеряющей на себя стереотипную роль девочки), героине приходится заново представиться подруге и перезапустить отношения; в итоге пол для этой дружбы оказывается непринципиален.

Героини полнометражного дебюта Сьямма «Водяные лилии» (2007) чуть старше – и свободы выбирать свой собственный путь у них еще меньше. Три девочки, намеренно распределенные по спектру нормативных ожиданий – красивая, обычная и некрасивая, – переживают разные, но одинаково мучительные и абсурдные ситуации, связанные с агрессивной реакцией мира на их индивидуальные особенности. Флориан (шестнадцатилетняя Адель Энель) окружающие считают сексуально раскрепощенной, но она все еще девственница и боится разоблачения – в итоге ей приходится просить о дефлорации подругу, отношения с которой изъяты из полового отбора и не сопровождаются стрессом. Сама Сьямма сыграла в «Водяных лилиях» кассиршу «Макдоналдса», которая отказывается продавать героиням набор Happy Meal, потому что им уже больше пятнадцати; это самоироничное, в годаровском духе, камео в собственном фильме – еще одна иллюстрация того, как общество механически воспроизводит нормы и безжалостно корректирует наше самовосприятие. Третий фильм – «Девичество» (2014) – посвящен той же теме; он возник из наблюдений Сьямма за группками чернокожих девушек на парижских улицах, был снят с участием непрофессиональных актрис, работает с несколько иными органикой, эстетикой и ритмами, отвечая на вопрос: «Кто сегодня воплощает образ молодой француженки?»

И в предыдущих работах Сьямма можно разглядеть влияние сепаратистского феминизма, который предлагает сопротивляться патриархату

«Портрет девушки в огне»

при помощи полного отсоединения от мужчин и мужских институтов. «Портрет...» же оказывается еще более радикальным шагом в этом направлении: идиллию нескольких проведенных вдвоем (или среди других женщин) дней разрушает внезапное появление мужчины – гонца, который должен забрать портрет и отвезти его жениху в Милан. Финальный пункт назначения указан не случайно, и дело не только в корнях самой Сьямма: в Италию мечтает вернуться мать молодой девушки, итальянка по национальности, – после долгих лет в тюрьме супружества и материнства она надеется за счет дочери снова оказаться на родине и прожить остаток жизни в состоянии «до-брака». Это одна из лазеек знатной женщины, как и пребывание в монастыре для ее младшей дочери; для простых женщин есть только один способ сделать передышку в нескончаемом биологическом цикле – аборт подручными средствами.

Сьямма и ее героини максимально далеки от фрейдистского взгляда на женщину как на «неполноценного мужчину», испытывающего «зависть к пенису»; напротив, собственная творческая самостоятельность художницы и уникальная личность ее модели напоминают скорее о работах Карен Хорни, впервые предположившей, что именно зависть мужчины к женской способности вынашивать, рожать и выкармливать ребенка лежит в основе обесценивания женщины как творца.

Как ноты слагаются в прекрасную мелодию, так пункты феминистского чек-листа складываются у Сьямма в завораживающее визуальное полотно. Сцена аборта исторична, но она же напоминает о той плате, которую в предыдущие века женщины платили за «сексуальную свободу». Исторична и небритая подмышка героини Адель Энель – но это максимально эстетизированная небритая подмышка, которая своим подчеркнутым совершенством противостоит

навязанному поп-культурой XX века «мифу о красоте» и конвенциональной внешности.

Отдельного разговора заслуживает способ, которым Сьямма демонстрирует возникающее между героинями взаимное влечение. Это зарождающееся чувство мы видим в глазах Адель Энель, когда ее героиня неожиданно для себя самой впервые мечтает поцеловать художницу. В картине нет откровенных эротических сцен – ничего, что могло бы потрафить мужской аудитории и оказаться позднее, подобно эпизодам из «Жизни Адель» Кешиша, в порезанном виде на PornHub. Ни малейшего намека на объективацию женского тела – режиссер и ее оператор Клер Матон находят обходные визуальные метафоры для близости, как будто намеренно не желая пускать зрителя в самое сокровенное пространство, в то совместное произведение близости, которое принадлежит двоим: подмышка, напоминающая другую часть тела; зеркало, стоящее внизу живота и отражающее лицо возлюбленной; палец, проникающий между страницами книги. В этой любви сестринства, взаимного сострадания, взаимного постижения и творчества не меньше, а может быть, и больше, чем сексуального влечения.

Даже в последние двадцать лет едва ли наберется десяток заметных фильмов о влюбленности двух женщин, самые известные из них – «Жизнь Адель» и «Кэрол» – сняты мужчинами, и еще меньше существует картин, в которых этот тип любви не был бы стигматизирован, показан как заранее обреченный на катастрофу[3]. Но фильм Селин Сьямма о вечной разлуке после короткой встречи лишен надрыва; выдуманный ею сюжет об этих героинях – яркая вспышка присутствия *женского как человеческого* во тьме истории. Бескрайний океан женского как человеческого и есть та неизведанная территория, которую открывает сегодня кинематограф, впервые давая возможность женщинам говорить о самих себе. ◆

3. В эпоху кодекса Хейса в Америке существовал запрет на изображение однополых отношений как благополучных, ограничения касались и литературы. Роман Патриции Хайсмит «Цена соли» (1952), по которому поставлен фильм Тодда Хейнса «Кэрол», был исключительным и шокирующим примером хэппи энда в лесбийском сюжете и первоначально публиковался под псевдонимом.

Елена Стишова

ПРОСТЫМ И НЕЖНЫМ ВЗОРОМ

«Однажды в Трубчевске»
Автор сценария, режиссер Лариса Садилова
Оператор Анатолий Петрига
В ролях: Егор Баринов, Кристина Шнайдер, Юрий Киселев, Валентина Козлова, Антонина Боровикова
Arsi-Film
Россия
2019

Фильм Ларисы Садиловой «Однажды в Трубче́вске» резко выпадает из постсоветского киноконтекста. Акцент на «ужасах нашего городка» привычно ожидаем, а здесь его нет. Оттого кому-то фильм кажется слишком пресным, кто-то объявляет его лубком, раздраженный панорамой райских кущ вдоль речки в кисельных берегах и малиновым звоном белокаменного храма, по самую маковку утонувшего в тяжелой кроне листвы. Иные коллеги пожимают плечами: каким образом такое простенькое кинцо затесалось в «Особый взгляд» Каннского МКФ?

Садилова спокойно парировала подобные вопросы на пресс-конференции в Сочи, где фильм участвовал в конкурсном показе Открытого российского кинофестиваля. Объясняла: Трубчевск, что в шестистах километрах от Москвы и в ста километрах от Брянска, – старинный город на лесистых холмах. Камерамен Анатолий Петрига добавил про свои трудности: ему приходилось сопротивляться природной красоте окрестностей. Это при том, что из-за малого бюджета пришлось работать камерой Canon C300 Mark II, не самой светочувствительной из современных.

Садилова облюбовала Трубчевск как натурную площадку, когда попала туда впервые, снимая фильм «Сынок». В Трубчевске она уже дважды провела кинофестиваль на свои средства: Садилова со своими коллегами и друзьями берет на себя обязанности местных властей – у тех руки не доходят да и ресурса нет для «культурного обслуживания» населения.

Лариса родом из Брянска, по-дочерни преданна своей малой родине, снимает кино о своих земляках в русской глубинке – в тех заповедных местах, где время, будто зацепляясь за старинных людей с их неспешной походкой, за символические препятствия типа традиций и ментальности, замедляет свой ход, привычно отстает от мирового потока и топчется на обочине. Единственная в постперестроечном поколении отечественной режиссуры, Садилова остро чувствует природу и метафизику этой прокрастинации, ее исторический, наследственный детерминизм. Она не пытается модернизировать тот мир, в котором родилась, разукрасить его, кинуть горстку-другую гламура, вписать в него капиталистическую новь. Приметы нового, конечно же, есть. Как без них, если Садилова всегда снимает не вымышленную, а реальную жизнь. В поток реальной жизни входит и тот российский мир, который все еще донашивает старое: образ жизни и представления о ней. Садилова принимает этот мир с любовью. Ее художническая амбиция – запечатлеть образы уходящей натуры. Она не покушается на обобщения. Напротив, ее режиссерское мышление заточено на конкретику, на документальную достоверность персонажей и фона.

Эта авторская поэтика впервые была опробована в дебютной работе «С днем рождения!» (1998). Скорее вынужденно, чем осознанно. У Садиловой тогда был даже не мини-, а микробюджет и огромная воля сделать фильм. Она снимала своих сокурсников и школьных подруг, санитарок и медсестер Каширского роддома, использовала документальную камеру, открыв для себя ресурс, который не обманывает: непрофессиональных актеров и импровизацию на съемочной площадке[1].

Новый проект – в духе сложившейся садиловской поэтики – имеет в названии конкретную локацию – Трубчевск, городок, мало кому известный, кроме тамошних уроженцев. Название окликает вовсе не знаменитую сагу «Однажды в Америке», а корпус советского мейнстрима (типа «Дело было в Пенькове»), снятого в те былинные времена, когда в большой стране кроме «столицы прогрессивного человечества» была провинция и даже была деревня, где параллельно с битвой за урожай у людей случались романы и даже адюльтеры. Три десятилетия мы обходимся без отечественного мейнстрима. Новые поколения зрителей понятия не имеют, что за кино показывали на российских экранах. Русское кино как феномен прочно забыто и на Западе – на фестивалях Россию представляет европейской выделки кино с российской пропиской. Фильм Ларисы Садиловой был приглашен в «Особый взгляд», скорее всего, как кино аборигенов. Любопытное этнографически, с утонченной режиссурой, это кино выполняет еще и познавательную

1. Кто видел эту картину, не забудет монтажный эпизод родов, снятый Ириной Уральской ручной камерой.

функцию: как живут люди далеко от Москвы – тот самый «глубинный народ», не имеющий представительства ни в массмедиа, ни на киноэкране. В фильме никаких политических акцентов, ни явных, ни скрытых, как, впрочем, и в других картинах Садиловой. И все-таки этот проект – неожиданно для самого автора – имплицитно идеологичен. Помимо режиссерской воли он вступает в полемику с трендом небрежения – неприятия органической народной жизни, которая все никак не иссякает и не подвластна ни регулированию, ни новому порядку вещей. Эта жизнь непобедима, как стихия, и прогнозы – когда кончится? – тут бессильны.

Но вернемся к сюжету. Сюжет выстроен вокруг love story водителя-дальнобойщика и его соблазнительной соседки, матери примерного семейства. Дом – полная чаша, влюбленный муж, дочка, разве что свекровь, ревнивая и подозрительная, омрачает семейную идиллию. Да и у дальнобойщика никаких проблем в семье. Но любовь нагрянула и понеслась по местному хайвею в огромной фуре, ставшей приютом и прикрытием для влюбленных, назначающих «стрелку» на трассе, вдали от города, от людских глаз. У Анны (Кристина Шнайдер) железное алиби: время от времени она легально ездит в города покрупнее райцентра, в бутики, где охотно покупают оптом ее дизайнерские кардиганы и варежки. Пройдет год, а то и больше, прежде чем мужа Анны осенит: поездки жены странно совпадают с рейсами соседа…

Адюльтер работает как фрейм, форматирующий реальность, где традиционные ценности по старинке все еще определяют жизненный уклад. Перестройка радикально решила «квартирный вопрос» влюбленных – Анна с Егором в каждой поездке снимают номер в придорожном отеле. Косые, осуждающие, даже презрительные взгляды администраторши, рассматривающей паспорта гостей, приходится глотать всякий раз. Что делать, за все надо платить.

Садилова не без усмешки выписывает фон, на котором происходит адюльтер. Вот жена провожает мужа в рейс, укладывает необходимые ему в дороге мелочи, не забывает и термос. Мимо идут сосед с женой, Юрий с Анной, – вся улица знает, что пара направляется на автобусную станцию и трогательный Юрий (Юрий Киселев) еще помашет вслед автобусу, прежде чем тронуться в обратный путь.

Важно, какая музыка, какие песни прозвучат по «Дорожному радио» – его по привычке врубает Егор (Егор Баринов), выезжая на трассу. Заглушив все голоса и напевы, на первый план вырвется хит послевоенных лет «Вот кто-то с горочки спустился» – как примерка финала, о чем, может быть, не догадывается сама Садилова, пока еще под властью любовного настроения.

Но вот тут – облом! Интимные сцены мало интересны режиссеру. Она оставляет возлюбленных за закрытой дверью ради более важных для драматургии зрелища вещей. Несколько зимних эпизодов посвящены драматическим последствиям поломки движка у фуры, из-за чего Анна с Егором рискуют не попасть домой в канун Нового года.

«Однажды в Трубчевске», режиссер Лариса Садилова

Такой поворот сюжета может обернуться для Анны громким семейным скандалом. Все, слава богу, обошлось каким-то чудом. Урок, однако, усвоен твердо. Пора принимать решение: или – или. Как веревочку ни вей, а конец будет.

Садилова не гонит сюжет, не торопит своих героев. Чем дальше, тем активнее второплановые сцены[2] теснят перипетии любовного сюжета, непрофессиональные исполнители наполняют картину ощущением живого потока жизни, который становится действительным нарративом фильма, расширяет его смысловое пространство, а любовный сюжет, поначалу заявленный как главный, к финалу иссякнет и растворится в этом всепоглощающем нарративе.

Благодаря природной, неактерской, экспрессии и пластической выразительности Валентина Козлова (свекруха) в дуэте с экранным сыном Юрием много чего расскажет про свою семью: и кто в доме хозяин, и отчего невестка ненавистна, и каково современной женщине жить под одной крышей с матерью мужа. Уход Анны из дома смотрится как естественное продолжение этого эпизода – как ответ на то, чего она не слышала, да знала. Слабые мужчины, не способные принимать решения, и сильная женщина, решающая за себя и за своего мужчину, – гендерный дискурс, конечно же, отчетливо присутствует в фильме, только и он завянет, утонет в толще повествования. Точнее, вывернется в сторону принятия мужского шовинизма, против которого нет приема, кроме разве что хитрости.

Сняв комнату в захолустной деревеньке, да в таком худом домишке, который, похоже, новым никогда и не был, слепили из того, что было, Анна будет ждать, что ее дальнобойщик наконец-то приедет за ней на белом коне. Он навещает ее, ест с аппетитом, не торопит события: «Все будет хорошо», – уверяет он, мол, все образуется-перемелется.

2. Евгений Марголит считает акцент на втором плане одной из характерных черт советского кино. См. его статью «Второй план в советском кино». – «Сеанс», 2012, № 51/52.

«Однажды в Трубчевске»

Он влюблен и очарован, она в ситцевой ночнушке местного пошива танцует для него сексуальный танец под зажигательный цыганский мотивчик. Однако «цыганочка с выходом» не переломит застывшую ситуацию. Русский человек на rendez-vous так и замрет в ожидании, что выбор сделает кто-то другой. Разумеется, выбор сделает Анна, но прежде она проживет мучительные дни в убогой комнатке, займет себя вязанием очередной шляпки для дочери и долгими беседами с хозяйкой (в этой роли местная уроженка Антонина Ивановна Боровикова).

Речистая бабуля – в чем душа держится – дает Анне уроки женской мудрости. Она не осуждает мужнина рукоприкладства, советует только голову́ не подставлять. Еще учит набрать в рот воды, тогда оно и получится помалкивать. Случайный вопрос, были ли в деревне немцы во время войны, вызовет прямо-таки пароксизм активности у бабули: она просто захлебнется словами от желания рассказать, как все было. И гордо так про партизана расскажет, который прятался «на потолке» (видимо, на чердаке), а «потом убег».

По признанию Ларисы Садиловой, темпераментный монолог сухонькой старушки неожиданно развязал сюжетные узлы и даже подсказал финальную коду.

Анна возвратится домой, оставив Егору нежную записку. Режиссер ненадолго затеет со зрителем литературную игру. Долгий план проходящего поезда с мелькающей на вагонных стыках фигурой Анны открывает настежь рефлексивное поле фильма. Нет, героиня не Анна Каренина. Войдя в родной дом, она на ходу бросит свекрови: «Простите меня, я больше не буду». Смешная реплика окончательно сведет на нет адюльтер. К тому же семья Егора покидает дом по соседству.

Видимо, уехали они недалеко, раз камера встречает их на празднике освобождения города от немецкой оккупации. Каждая годовщина

непременно празднуется в Трубчевске, собирается весь город, даже девчонки и те наряжаются в военную форму, импровизированные полевые кухни угощают всех походной едой-питьем из алюминиевой посуды. Ну и песни, конечно. Великие песни военных лет. Анна с мужем на два голоса поют «Огонек» про солдата и любимую девушку.

Финал словно бы напрашивается на концептуальный анализ. Нечестно было бы уклониться и исключить его из дискуссионного облака, давно накрывшего пышные сатурналии в День Победы. Пропагандистская цель этих празднеств, спекуляция на жертве народной очевидны и каждый год сопровождаются взрывом резких комментариев. Тем не менее люди продолжают выходить на марш Бессмертного полка. Это факт, который должно комментировать, но невозможно оспорить. Очевидно, что корневые устои русского народа, его коллективная матрица не меняется и в XXI веке. Матрице все равно, какое у нас тысячелетие на дворе. Власти активно и не без успеха используют в своих целях ригидность коллективной психики, погружая ее прямо-таки в хтонические глубины традиции, устоев и прочих скреп.

Я дала себе волю для коммента, понимая, что он имеет лишь косвенное отношение к фильму «Однажды в Трубчевске». И написался для того, чтобы прояснить идеологию проекта, чьи главные смыслы проецируются на больные проблемы нашего общества, не достигшего консенсуса и на этом поле тоже.

Есть разные режиссерские стратегии. Можно снимать с позиции наблюдателя, максимально дистанцируясь от предкамерной реальности, как это делает Сергей Лозница в «Дне Победы». Авторская позиция – как минимум – расшатывает смысл Победы, одержанной в 1945 году.

Лариса Садилова выбирает полярную стратегию. Она снимает провинциальный ритуал памяти павших изнутри, не мудрствуя лукаво и совпадая с предкамерной реальностью, иными словами, с чувствами народа, частью которого она себя числит. ◆

Юлия Гулян

УСПЕТЬ НА ПОМИНКИ

«Гив ми либерти»
Give me liberty
Авторы сценария Элис Остин, Кирилл Михановский
Режиссер Кирилл Михановский
Оператор Уайетт Гарфилд
Художник Барт Мангрум
В ролях: Лорен «Лоло» Спенсер, Крис Галуст, Максим Стоянов, Дарья Екамасова, Зоя Махлина, Дороти Рейнолдс, Шерил Симс-Дэниелс и другие
Flux Capacitor Studios, Give Me Liberty, The Space Program, Ursa Minor Independent
США
2019

Каннский «Двухнедельник режиссеров» всегда поощрял поиски на стыке жанров, а с приходом нового креативного директора Паоло Моретти в этом году и вовсе расцвел: «Малышка зомби» Бертрана Бонелло и «Замша» («Оленья кожа») Кантена Дюпьё, «Раны» Бабака Анвари и «Маяк» Роберта Эггерса – посинефильски чрезмерные и в то же время утонченные фильмы «Двухнедельника» кто робкой поступью, кто размашистым шагом отмерил новые границы кино.

«Гив ми либерти» Кирилла Михановского (российские прокатчики иронично оставили название в русской транскрипции, ведь сюжет кружится вокруг русских эмигрантов в США) в Каннах чувствовал себя полноправным американским инди. Отстроившись даже от квинтэссенции независимости A24 (компания на полпути отказалась от продакшна картины), стрекочущий винилом и цифровым шумом фильм стал гимном счастливых отверженных – эмигрантов и инвалидов, неудавшихся мелких аферистов и еще более мелких рэперов, а заодно семей, таких разных в своем все крепчающем безумии и таких похожих в своей удушающей любви.

События «Гив ми либерти» занимают один день в ставшем уже родным режиссеру городе Милуоки,

штат Висконсин. Сын русских эмигрантов Вик (дебют Криса Галуста, которого продюсеры нашли в магазине за месяц до съемок), вместо того чтобы маме на радость продолжать музыкальную династию, работает водителем социального транспорта для пассажиров с ограниченными возможностями. В тот день в автобус патологически безотказного Вика набиваются старики из дедовской русской общины, спешащие на похороны подруги, за ними увязывается аферист Дима (Максим Стоянов), выдающий себя за племянника усопшей. Так мигранты с постсоветского пространства попадают на вечер талантов в Эйзенхауэр-центр, а инвалиды во главе с бойкой афроамериканкой Трейси (Лорен «Лоло» Спенсер) оказываются на русских поминках.

Камера в руках оператора Уайетта Гарфилда соответствует изящному дерганному квесту, соревнованию на скорость: остановить пожар в жилище выжившего из ума деда, собрать разбредающихся, как муравьи, стариков, помочь маме вынести диван, успеть обогнать перекрытые улицы, робко поймать взгляд Трейси в зеркале заднего вида…

К середине второго действия функции персонажа сгущаются до одной – служения всем, за кого он, как ему кажется, в ответе. Точь-в-точь как мальчишка-рыбак из дебютных «Снов о рыбе» Михановского. Так самоотверженно носился по городу разве что врач «скорой помощи» в исполнении Александра Яценко в «Аритмии». Впрочем, при формальном сходстве Вик куда ближе более юному Яценко из «Свободного плавания» того же Хлебникова: оба героя – эскаписты, находящие спасение от взрослой реальности в беспрестанном движении, казалось бы, безрадостной работы. Остервенелый труд Вика – не подвиг служения человечеству, а единственный легитимный способ исполнить мечту взрослого о дауншифтинге.

В своем желании отстроиться от родителей Вик выбирает работу, идеальную для борьбы с укорененностью, взрослостью, – пространству города Милуоки, расчерченному, рифленному ограждениями и перекрытыми дорогами, противостоит вэн Вика. Его беспрестанное движение вопреки инертности подопечных подтачивает и инертность самого мироустройства. Крупный промышленный город Михановский показывает принципиально лишенным того, что могло бы претендовать на статус центра. Его Милуоки – не «кремовый город», а опустевший, на первый взгляд провалившийся воплощение американской мечты, будто так и не оправившийся от промышленного кризиса город «железного пояса». Жители сегрегированного безрадостного Милуоки держатся своих районов и никогда бы не встретились, если бы не фургон Вика.

Однако кидалт Вик – не инфантил. Его протест совершенно осознанный, а может, и вовсе наиболее очевидный для человека среднего темперамента. Потому, когда мать в истерике и, очевидно, не в первый раз допрашивает, зачем он вместо фортепиано гробит себя на такой работе, он лишь разводит своими «музыкальными» руками. К слову, Вик чуть ли не единственный герой фильма, буквально лишенный голоса.

Его дед без устали декламирует стихи собственного сочинения, хор стариков с обширным репертуаром от Let My People Go до «Догорай, гори, моя лучина» не умолкает ни на минуту, мать Вика устраивает домашний концерт оперной музыки, его сестра Вика аккомпанирует. Вик же слишком взрослый и потому отстраненный от блаженных аутистов и витающего в облаках деда, комичной матери и неустроенной сестры. Он понимает по-русски, но отвечает всегда по-английски, а собственный голос обретает в самых последних кадрах, извлекая звуки пластинки допотопным образом – иголкой, примотанной к скрученному из бумаги цилиндру.

Если Вик – это рефлексия, то Дима – чистая витальность, его и мошенником язык не поворачивается назвать: слишком импульсивный и бескорыстный. «Племянник я по папе, у них еще разница большая и отцы разные, а потом революция, война…» – в этом наслоении взаимоисключающей и по-детски безыскусной лжи (которая, впрочем, всех устраивает) мерцает комическое. Находчивый трикстер, выдающий заплетающимся языком один афоризм за другим, подрывает реальность одним своим существованием, вопреки всем законам, в том числе тяготения. Речь в «Гив ми либерти» действительно прекрасна в своей достоверности. Вряд ли зритель, не владеющий одновременно и русским, и английским, получил столько же радости от узнавания знакомых интонаций, как зритель-билингва. К счастью, коммуникация в фильме и фильма строится во многом в обход речи, решаясь исключительно монтажно, да так лихо, что даже исчезновение цвета в кульминационной сцене стачки, состоящей сплошь из крупных зернистых планов, не выглядит маньеристским эксцессом.

И все же герои Криса Галуста и Максима Стоянова – две крайности одного образа. Оба сторонятся умеренности. Оба бунтари в поисках выхода за пределы нормы, только бунт Димы – криминальный, родом из 1990-х: он подворовывает и лицедействует, ему отвратительна добродетель меры и рассудительности, он влюбляется в одно мгновение, а оскорбившись правдой, швыряет все с трудом украденные деньги. Вик – отклонение от нормы с противоположным знаком: его странность – в бесконечном милосердии. Но оба сходятся в неожиданном внимании к постороннему. Как Вик взваливает на свои плечи все больше беспомощных людей, так и Дима искренне интересуется всеми, кого встречает, и его абсолютно детское стремление к веселью быстро перевешивает корысть. Из внутренней потребности в резонансе он боксирует и с полоумным дедом, и с видеоприставкой, и с полицейскими, а пьет на брудершафт и вовсе с каждым. Герой Димы в финале фильма должен был надеть футболку со статуей Свободы с завязанными глазами и броситься в толпу разъяренных бастующих на добрую смерть – Give me liberty, or give me death. Но драмеди не терпит смерти, пусть даже такой символической.

Помимо острой социальной повестки, всеобъемлющей инклюзивности и гуманистического посыла Кирилл Михановский под видом

«Гив ми либерти», режиссер Кирилл Михановский

американского инди контрабандой провозит в Канны русские поминки с баяном и морем алкоголя, голосящими в микроавтобусе стариками и танцами, переходящими в мордобой на рваном монтаже, – в общем, задиристое и задушевное, витальное и до слез достоверное «Горько!» или даже «Горько!-2», учитывая, что с похоронами герои поначалу обознались, а, пройдя через гонку, беспощадное застолье и стычку с полицией, родственные, но такие разные души слились в песне, к счастью, не Лепса, а Bon Iver. Удивительным образом режиссер, всю жизнь работающий за границей, показал фильм про русскую душу, которой и тесно, и привольно на поминках в Висконсине – так же, как было бы на свадьбе в Геленджике. ◆

Вероника Хлебникова

ВОЛЯ К ТЕЛУ

«Мектуб, моя любовь: Интермеццо»
Mektoub, My Love: Intermezzo
Авторы сценария Абделатиф Кешиш, Галя Лакруа
Режиссер Абделатиф Кешиш
Оператор Марко Грациаплена
Художник Марчелло Ди Карло
В ролях: Шаин Бумедин, Офели Бо, Салим Кешьюш, Алексия Шандар, Лу Люттио, Афсия Эрзи, Мари Бернар, Ромео Де Лакур, и другие
Pathé, Quat'sous Films
Франция
2019

На всякую поклонницу Пьера Мариво найдется та, что читает Жан-Поля Сартра. На читательницу Платона в поп-изложении всегда найдутся смуглые атлеты, которые не читают, зато классно двигают бедрами. В «Жизни Адель» Адель сравнила философию Сартра со спором о курице и яйце. В фильмографии Кешиша есть что-то схожее с уроборосом – змеей, глотающей свой хвост. «Натуральный человек» и «человек цивилизации», естественность и готовая литературная конструкция у него смыкаются с различными последствиями для сюжета и зачастую трагическими для персонажей.

В фильме «Мектуб, моя любовь: Песнь первая»[1] Кешиш как будто найдет гармонию – в Сете 1994 года, в мире людей, «счастливых, как морская пена», по выражению поэта Алена Боске, которого читают в «Жизни Адель». Студент Амин возвращается в Сет из Парижа на каникулы. Он забросил медицину, пишет и в будущем видит себя режиссером. Как и дневник Адель, его сценарий остается нечитаным, что-то о любви робота и человека в 2020 году, страшно далеком от персонажей фильма. Книга их судеб если и написана, то тоже пока не прочтена в картине «Мектуб, моя любовь: Интермеццо»[2]. На экране те же незамысловатые

1. В российском прокате: «Мектуб, моя любовь».
2. В российском прокате: «Мектуб, моя любовь–2».

занятия, те же роскошные зады. Все еще август 1994-го, но его раскаляет предчувствие выбора.

Фильм Кешиша предстал перед каннской публикой в черновой сборке, нагишом, как в бедламе, без титров и клейм, прямиком с монтажного стола, где были изъяты примерно тридцать минут из четырех часов, расплывчато заявленных в расписании. В итоге «Интермеццо» все равно обставил «Песнь первую» по хронометражу – 212 минут (без титров!) против 181, но вряд ли это окончательный вариант, и скорее всего, показанную в Канне версию никто уже не увидит.

В начале фильма Амин занят фотосессией обнаженной Шарлотты: щедрые крупные планы. В финале оставит ее спящую в постели, оденется и уйдет, показанный скороговоркой, издалека. На таких общих планах помирал герой картины «Кускус и барабулька», а героя фильма «По вине Вольтера» депортировали из Франции. Эти пролог с эпилогом обнимают собой две с половиной сцены: относительно короткую, тридцатипятиминутную, на пляже и необъятную, как готтентотский эпический зад, на танцполе.

Всё, как во взрослом оперном интермеццо: две сцены-арии, речитатив двух дам постарше о предпочтительной форме афедрона и прелести быть женщиной и в качестве дуэта – тринадцать минут отборного неимитированного куннилингуса, уже вошедшие в историю самоубийственного сопротивления предписаниям времени: женщину не стоит трогать, еще лучше перестать видеть, и пусть умрет неудовлетворенной.

На пляже местный герой-любовник Тони знакомится с новенькой, парижанкой Мари, происходит стандартный ласковый съем. Их знакомство и ее пляжное чтение о бочке Диогена и других занимательных философских штуках продолжится в филиале пещеры, где Ницше в гостях у Платона, и в экстазе дионисийской дискотеки сливаются познающие себя тела и души – процесс эпистемологически бесконечный, сюжетообразующий.

В авангардной картине, признанной революционно бессобытийной, событием и сообщением становится тело, его химия и алхмия взгляда. Режиссер, по собственному признанию, показывает тело в его скульптурной тактильности, как посетитель музея видит античные статуи – с нижнего ракурса, обрезая кадр по линии талии.

В «Интермеццо» Кешиш действительно не разбежался доложить, что сталось с молодежью Сета и ее гостьями – всегда довольными вроде Селин и ранимыми вроде Шарлотты, чье лицо настолько голое, что меркнет нагота полового акта. Тем более что второй фильм от первого отделяют лишь несколько закатов. Земной рай «Мектуб…» сладко проливался медом юности и беспечности, из такой полноты мог быть лишь исход. За золотым веком даже в этом парадизе ждешь железного.

В «Интермеццо» Офелия, вечная невеста вечно отсутствующего солдата, обнаруживает, что накануне свадьбы беременна от другого, задумывается об аборте и тонет в омуте куннилингуса на скользком

кафеле с третьим. Тони, ее возлюбленный и отец ребенка, жалок. Амин наконец перестает созерцать в постели Шарлотты, но та все равно безутешна в тусклых рассветных сумерках, потому что мектуб и записанного золотыми иглами в уголках глаз не исправить. Танцевальный транс дискотеки, усугубленной до трех часов, выматывает, за изобилием следует истощение. Может создаться впечатление, что в «Интермеццо» Кешиш сыграл в шараду, отжав первую букву у женского зада, одного из его главных выразительных средств.

Физический дискомфорт просмотра «Интермеццо» лишает смысла разговоры о порнографии, чья функция – достижение удовлетворения. Дискомфорт каннской публики состоял еще и в том, что фильм не удовлетворил внушенные отнюдь не режиссером ожидания сюжетных коллизий. В первом фильме Кешиш обращался к телу зрителя, добиваясь эмпатии, встраивания зрительской физиологии в экранный процесс. Второй требует понимания, интеллектуального усилия за пределом чувственного удовольствия и неудовольствия. Продолжительность превращает наслаждение в механику, зрение саднит, как натертый орган. Артисты еще улыбаются, синяя жилка бьется, но как-то изнуренно. Тавтологичное зрелище порождает естественную усталость. Кешиш ведет не к экстазу, оргазму, семяизвержению, как хотите назовите, – но к античувственности. У тела появляется иной сюжет.

Нескончаемый тверк вдруг наследует жертвенному танцу живота Рим – Афсии Эрзи из «Кускуса и барабульки», которая спасает репутацию любимого приемного отца, отвлекая внимание гостей его ресторана от пропажи главного блюда. Она не вправе остановиться, сойти со сцены, как часовой, пока кастрюля с кускусом не водворится на свое место в ресторанном порядке вещей, пока не побежден хаос. Вся мука и сила, смерть и жизнь проявились в невыносимом по хронометражу насилии Рим над собой, учиненном ради того, чтобы другое сердце не страдало.

На первый взгляд пляска в «Интермеццо» подменяет соблазн агонией, но выбор между восторгом, ужасом или скукой только за нами.

Философ Карен Свасьян говорит: «Западная философия хочет в Гёте быть не только мыслью, но и *телом*». Кешиш не оставляет выбора образу, и тот становится плотью. Зады, ляжки, груди, промежности и ложбины, бицепсы и торсы не вытесняют воздух из «Песни первой», но в «Интермеццо» они с течением времени развоплощаются. Интенсивность переходит в иллюзию. И тут происходит революция. Ее совершает Офелия.

В «Песни первой» кризисы, беспокойство и драматизм были смягчены принятием в дружеский и родственный круг, не сулящий близости, но неизменно радушный хотя бы в видах на хорошее времяпрепровождение. Тем мощнее проявляется кризис Офелии, которая не умеет горевать, как зареванная Шарлотта, использованная Тони. Офелия утверждает себя по-военному, пользуя подвернувшегося приятеля, сурово «переворачивает на лопатки» сортирный секс и устанавливает

«Мектуб, моя любовь: Интермеццо», режиссер Абделатиф Кешиш

в этом вопросе окончательный гендерный паритет, напомню, в 1994 году. Жесткостью эпизод не уступает кульминации «Жизни Адель», где Эмма брутально ломает любовницу, чтобы избавиться от нее.

Уверившись в слабости Тони, Офелия не отдается, а берет другого мужчину, меняя ситуацию минета по-быстрому. Подробный физиологический акт в реальном времени оказывается актом философским. Он отрывает нас от дискотечной пещеры, от пляшущих теней, искажающих внечеловеческий мир идей и нездешней истины, и вновь ставит нас перед телом, его уникальной данностью, его поиском, нетерпением и познанием. Эта сцена, где женщина позволяет себе брать мужчину, потому что она зла, растеряна, обманута, выглядит жестоко, но не потому что она предельно реалистична, а как апофеоз той неоргастической реальности, которая мурыжит и не удовлетворяет, промежуток, интермеццо.

Офелия принадлежит себе и познает себя в этом властном опыте, точно выражающем ее витальную силу. Так Адель познает себя и свою слабость в опыте нелюбви и покинутости, предоставленности тела самому себе, определяет и реализует собственную систему ценностей вне навязанных масштабов. Такова ineffabilis amor, любовь не проговариваемая, прожитая всем существом, следующим своему назначению перед летучей ловчей камерой Абделатифа Кешиша.

С другой стороны, это кульминация его фильмографии, где до сих пор не нашлось места мужской силе и нет мужчин, кроме Кешиша, а он только смотрит и перераспределяет взгляды, через которые реализуются желания.

В «Интермеццо» пространство выражения неимоверно сужено, зажато в две с половиной сцены, но, поскольку они раскрываются на хронометраже трех с половиной часов, тесное пространство расширяется,

«Мектуб, моя любовь: Интермеццо»

разбегается, как в сложном физическом опыте, образуя туннель, возможно, к третьей части «Мектуб…».

Происходящее у Кешиша близко философской интуиции Бергсона, согласно которой человек сопричастен силам материи и жизни, наполняющим мир в каждой вещи. Остается только извлечь их на свет кинопроекции, и тогда окажется, что все имеет ценность, включая промежутки, из которых большей частью состоит жизнь. «Интермеццо» и есть сила и красота, торжество и кошмар промежутка как произведения.

«Все предначертано» – так переводится слово «мектуб» с арабского. С тем, что предначертано, в кино разбирались немногие. В «Лоуренсе Аравийском», чей хронометраж совпадает с каннской версией Кешиша, герой смеялся над готовым миром-текстом и думал до поры до времени, что сам вычертил свою судьбу. В исламском мире «предначертанного» и в христианском начального Слова Кешиш выбирает не судьбу и не логос. Он рисует свои образы на полях того, что предначертано, средиземноморскими закоулками уходя безвозвратно на пляжи свободы, от мысли в эмпирику, от истин в быт, от текста в радикальное созерцание.

Отчасти таковы маргиналии в средневековых манускриптах со священными текстами, где среди орнаментов трав и светил роятся пенисы с крылышками и зады в колпаках, намечены профанные сюжеты непристойности и плодородия, шутов, любовников и гибких женщин, что будут посильнее мужчин. Вместо сакрального текста, традиционного нарратива – житейская маргиналия и веселая наука. Еда, сон, флирт, попойка, пляска, соития, треп перемещаются Кешишем в центр, в их плазме растворяются и сгущаются, сокращаются, как сердечная мышца, ценности, познание, дискурс. Прежде все эти приятные занятия создавали его фильмам объем, не свойственный социальному кино,

растворяли судьбоносные события в естественной органике жизни. Первый «Мектуб…» занят материей момента, в который вливаешься без устали и где не происходит ничего, кроме силы жизни, взаимообмена теплом и смехом людского общежития. Это манифестация определенной философии ценностей, согласно которой обстоятельства жизни значат меньше, чем ее качество и интенсивность.

В уточненном методе Кешиша первостепенны не организация добросовестного зрительного процесса, а предельное насыщение кадра электричеством и кислородом и уверенность, будто можно бесконечно двигаться в глубь реальности, захваченной камерой, дальше тел и, безусловно, слов, не прибегая при этом к авангардной беспредметности, модернистской абстракции или постмодернистской деконструкции.

Его персонажи соединяются из крупных планов лиц, ртов, улыбок, взглядов, задов, прыщиков как первоэлементов, из которых возникает гармоничное единство индивидуальных миров, выражающих себя исключительно в пустяках, ерунде, быте. Крупный план, данный в свободной монтажной динамике, физически утверждает это бытие в теле, его неповторимость и бесконечное разнообразие. Этой полноте присутствия в ритме монтажного промелька от лица к лицу дан особый тип речи, где говорят за себя искаженные и умиротворенные лица, слезы, пот, соки тела. Речь, не предполагающая выводов, кроме того, что в жизни есть минуты, которые стоят жизни, а других и не вспомнишь, разве что самый общий план. Органика этих переживаний разлита эфиром, и можно собирать ее в линзы того или иного сюжета, пуская острые лучи в глаза зрителю, или растворить как в солнечной пыли и пропитать ею оптику, каждую монтажную складку. Амин смотрит, смотрит, смотрит, и в этой воле и жажде взгляда как будто сосредоточены все жажда и голод к истине, знанию, постижению. Впиваясь в зады, кино Кешиша в не меньшей степени посвящено истине взгляда.

«Интермеццо» еще откровеннее в крупных планах зрительного контакта его персонажей. Вспомним несытое пожирание глазами публики «Черной Венеры» и страдание, поднимающееся со дна зрачков южноафриканки Саарти Батман, помещенной в клетку, затем в бордель, а затем по частям – в формальдегид. Или Адель, пьющую глазами и опьяненную Эммой. Арабского подростка Кримо, прячущего взгляд от Лидии, никак не успевающего за трепетанием ее сценического веера в «Уловке». В «Интермеццо» полнота зрения доведена до изматывающей плотности.

Форма и содержание у Кешиша настолько влюблены друг в друга, что разделены быть не могут, и этим он побеждает извечный философский дуализм. Ничто не располагает к драме, мелодраме или иным повествовательным рамкам. Ничто не существенно, кроме потока света, который пронизывает море и ложится на полураздетые, обольстительные молодые тела, танцующие, смеющиеся над неполнотой, уродством или несчастьем, которому кто-то имел глупость поддаться и покориться. В этой утопии, отнесенной на четверть века назад, подчиняются

лишь току жизни через край. Остальное придет когда-нибудь, но не сейчас. Кешиш первым так ясно и остро выразил природу и суть этого «сейчас». Минуты, в которые чувствуешь, что жив, что ни жив ни мертв, ради которых, по Кешишу, и стоит жить. Именно такая интенсивность в «Интермеццо» ведет к истощению.

Фильм просится быть названным аллегорией, как «пещера Платона», но это сузило бы его поле зрения. Взятый из Корана эпиграф «Интермеццо» об имеющих глаза и уши перекликается с диалогом «Государство», где говорится, что человек полагает истинным то, что он в силах видеть, и отвернется от света из-за боли, которую причинит ему такое созерцание. То, что мы видим в дискотеке «Интермеццо», может показаться той самой пляской теней, искажений, принимаемых за единственную подлинность. Тем не менее за телесным желанием и гедонистическим трансом можно увидеть – неизменно доброжелательное лицо Амина в этом посредник – жажду миропонимания, которую современный диетический мир утрачивает вместе с вожделением плоти, как прежде утрачивал ее в этом вожделении. Гонкуровский лауреат Мишель Турнье называл такое влечение орексией – по аналогии с анорексией, нарушением механизма желания, усиленным в наши дни повсеместным отказом от опыта становления через травму и наслаждение.

Впрочем, аллегория вглядывается в нечто определенное, а фильм Кешиша далек от определенности, хотя взгляд режиссера находит неизменно те же тела. Вера Кешиша в их силу захватывать воображение, наполнять желанием, но также быть инструментом и источником познания безгранична. Только фанатик такой веры мог смонтировать почти документальный поток непрерывного созерцания, столь мало обработанного, что даже достойнейший Питер Брэдшоу в Guardian предположил, будто Кешиш просто показал материал, не использованный в первой части «Мектуб…».

Подобную гаргантюанскую длительность оправдывает само время. Всегда оставаясь «сейчас», оно каждую секунду перестает быть временем настоящим и просто уходит – не только как чья-то молодость и красота. «Ты изменишься с годами, нужно это увековечить» – резон, который Амин приводит Офелии в первой части «Мектуб…», объясняя ей необходимость фотосессии нагишом.

Кешиш, играя в 1994 год (когда ему было тридцать четыре, а до премьеры его дебюта «По вине Вольтера» на Венецианском кинофестивале оставалось шесть лет), играет в историческое время, показывая прошлое, ставшее чужой страной в силу культурной дистанции, которая мнится нам пропастью, но «Интермеццо» сметает эту уверенность. Его прошлое столь же условно, как современность в его фильмах «По вине Вольтера» и «Уловка». Кинематографический реализм становится для него средством выйти в субъективную реальность. Нет 1994 года, есть условная юность на пороге решений, пора, когда некоторые люди только и интересны, а пережив ее, навсегда перестают быть

«Мектуб, моя любовь: Интермеццо»

интересными себе и другим. Есть условное прошлое, которое кажется теперь еще дальше от нас, чем античность. Прошлое, с идеями и настроениями которого современному человеку хотелось бы разминуться. Прошлое, которое значимо в европейской культурной традиции, как любой портрет художника в юности – у Джойса или у Гёте.

Делая вид, что вспоминает, Кешиш добивается того, что реконструкция выглядит как документ. «Посредник» Лесли Хартли начинается с размышления о свойствах памяти: «*Некоторые события запечатлелись в памяти, но к ним нет никаких зрительных образов; с другой стороны, перед глазами возникают видения, никак не увязанные с фактами, видения эти приходят вновь и вновь, словно пригрезившийся пейзаж*».

Фильм устроен именно так: видения набегают на экран, повторяясь в зыбучем, утягивающем в транс ритме. Если Кешиш и вспоминает, то не события, а атмосферу, чье существо неповторимо и мимолетно, поскольку социальная реальность, историческая правда его не интересуют так, как истина момента, осознаваемого персонажами как катастрофа, блаженство, покой и просто потерянность.

В «Черной Венере» для европейцев было нормой то, что для современного общества находится за гранью дозволенного. Обитатели «Интермеццо», те, кем были мы сами четверть века назад, выглядят реликтами в глазах современников, предпочитающих обесточить, погасить свободу взгляда во имя заново открытых ценностей. Нынешние зрители всматриваются в общество дискотеки Кешиша без эмпатии, с похожим смешанным чувством отвращения и зачарованности, что и публика «Черной Венеры».

В то время как событийное ускорение, которому подвергнуты человек и история, не дает устояться новейшим нормам, являющимся

в форме аффекта, сетевого скандала либо быстротекущего спектакля, Кешиш замедляется. Застревает в промежутке, в «Интермеццо» на еще одну беззвездную ночь в Сете, превращая наблюдение времени в переживание. В этом суть его длительности, которая не равна классическому пониманию длительности в кино с ее протяженными сегментами съемки без внутрикадрового монтажа, меняющего крупность планов и ракурсы. Кешиш лишь касается тайны, над которой никак не приоткрывает завесы: что случилось кроме радости и горя, удовольствия и страдания, кроме молодости, которая неминуемо пройдет, что сталось с персонажами, танцующими в дионисийской пляске по краю амфоры. Этот 1994 год из нашего сегодня выглядит античным черепком. Все приметы времени развоплощены. Воплощены лишь тела. Юные тела менад, атлетов и богов сплетаются, повторю, по краю амфоры, но вино пролилось и выдохлось.

В 2019 году мало кого пьянит телесный транс, нагота, аффект. Взгляды жестко разведены по одобренным обществом траекториям. Мужской взгляд осужден на небытие, и лучше тысячу раз подвергнуть тело пытке, чем посмотреть на него с вожделением. Будто тело человека после века визуальных опытов над ним вдруг утратило весь свой потенциал интеллектуального, поэтического инструмента метафоры и сведено к маркерам простейшей физиологиии, расчеловечилось. Для этого худосочного, анорексического времени Кешиш приготовил довольно горький опыт, исследующий восприятие наслаждения, удовлетворения с тем пониманием ценностей, которое утверждал во всех прежних фильмах. Он развоплощает повествовательную материю до чистого эфира, беря в соавторы жар тела. Кроме того, в «Интермеццо» нет и следа репрессивного образа, только этническая группа, женщины и художник. Нет и диктата классического «мужского» текста – ни жанра, ни нарратива.

Кешиш гипнотически заговаривает минутную стрелку и, как архивист, делает тактильный слепок утопической эпохи, утекшей сквозь пальцы. Он соотносит память Орфея и снимки Амина, делающего время тела текстом, фантазией, Эвридикой, которую обязательно придется потерять, но память о ней станет искусством. Не в силах наглядеться, Кешиш оглядывается, чтобы еще раз увидеть свою Эвридику, останавливает время, и она не исчезает. Не сразу. ◆

Андрей Василенко

ТЕМНОЕ ОТЧАЯНИЕ

«Свобода»
Liberté
Автор сценария, режиссер
Альберт Серра
Оператор Артур Торт
Художник Роза Тарратс
В ролях: Хельмут Бергер, Франсеск Даранас, Каталин Жуграву, Теодора Маркаде, Батист Пинто и другие
Andergraun Films, Idéale Audience, Rosa Filmes
Испания
2019

От чудовищности творчества Сада исходит скука, но именно эта скука и есть его смысл. Как говорит христианин Клоссовски, его нескончаемые романы больше похожи не на развлекательные, а на молитвенные книги. «Безукоризненная логика», ими управляющая, и есть логика «верующего […] ставящего душу свою перед божественной тайной». Их надо читать так, как они написаны, стараясь раскрыть тайну, не менее «глубокую» и «божественную», чем тайна теологическая.

Жорж Батай. Литература и Зло

Неразличимость искусственного и естественного. То ли театральная декорация, то ли мастерски исполненное экранное изображение необузданной природной стихии. Этот слоистый пейзаж постепенно обнажает следы вторжения – под деревом лежит поваленный на бок паланкин, будто немой свидетель преступления. Затем появляются молчаливые фигуры: монахиня, мужчины, женщины, чьи грациозные движения – пластическая манифестация аристократической культуры, давно исчезнувшей. Аудиальная экспозиция ускользающего дня – шелест

«Свобода», режиссер Альберт Серра

листьев, пение птиц – рассекается монологом мужчины. Он – экранная квинтэссенция галантного века: глубокий взгляд, выразительные черты лица, изящная развязность в жестах.

С интонацией опытного соблазнителя он пересказывает своим спутникам детали шокирующей экзекуции, казни Робер-Франсуа Дамьена, совершившего неудачное покушение на Людовика XV (удалось лишь слегка ранить). Горе-бунтовщика ожидала страшная участь. Многочасовые истязания, за которыми восторженно наблюдали парижане, стали беспрецедентным событием. Известно, что палачам пришлось специально восстанавливать по старинным манускриптам изощренную процедуру четвертования, а всех родственников Дамьена вынудили покинуть Францию.

Альберт Серра не случайно выбирает именно эту историческую коллизию, чтобы погрузить зрителя в зыбучее пространство своего нового фильма. Подробное описание казни Дамьена открывает знаменитый трактат Мишеля Фуко «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы». Последний кровавый спектакль, эксцесс на излете Старого порядка – лучшего начала и не придумаешь, чтобы признаться в любви XVIII веку, этому позднефеодальному универсуму сюжетов и героев, из которого Серра давно уже черпает вдохновение. На протяжении двух десятилетий каталонский визионер ведет повествование о состоянии мира на пороге неотвратимых перемен, обобщенное высоким градусом интеллектуального усилия. «Свобода» – очередной этап на этом пути.

За исключением дебютной работы, которую режиссер отказывается включать в официальную фильмографию, его фильмы базируются на известных литературных источниках или спекулятивных интерпретациях исторических сюжетов. Вольная трактовка романа Сервантеса – «Рыцарская честь» (2006) – попытка ухватить скрытые состояния

героев, их внутренние переживания, размещенные в разрывах повествования о захватывающих приключениях стареющего рыцаря и его верного оруженосца. В фильме «Песнь птиц» («Птичья песня», El cant dels ocells, 2008) режиссер обращается к библейскому эпизоду поклонения волхвов, фиксируя долгое путешествие восточных мудрецов через горную пустыню в Вифлеем. Волхвы у Серры – скованные сомнениями, экзальтированные персонажи, неуклюже передвигающиеся, путающиеся в своих карнавальных одеждах и до конца не уверенные в целесообразности собственной миссии. «История моей смерти» (2013) – фантазия о встрече Джакомо Казановы и графа Дракулы – и «Смерть Людовика XIV» (2016) с энигматичным Жан-Пьером Лео в главной роли образуют красноречивый диптих об эпохе Просвещения, сравнимый с самыми смелыми философскими интерпретациями переломного для Европы исторического периода. Закономерно было ожидать от Серры высказывания и о таком противоречивом явлении того времени, как либертинаж.

Одноименная постановка – Liberté – для берлинского театра «Фольксбюне» была осуществлена режиссером два года назад. Интендант театра, куратор Крис Деркон, возмутивший все театральное сообщество Германии смелой и неожиданной политикой, за недолгий срок на этом посту давал возможность многим ярким фигурам из мира кино и современного искусства попробовать себя в качестве театральных постановщиков.

1774 год. Безлюдный лес где-то между Берлином и Потсдамом. Компания аристократов-либертенов добивается аудиенции с придворным короля Фридриха II Дюком де Вальшеном – знаменитым распутником. Французский двор при Людовике XVI зачищен от прогрессивных идей и от либертенов, и те пытаются найти прибежище в соседней Пруссии, экспортировав соседям заодно и свои экзотические взгляды. Впрочем, никакой помощи скитальцы не получат, удовольствовавшись лишь бесконечными дискуссиями и артикулированными фантазиями. После премьеры берлинская пресса разразилась уничижительными рецензиями, с которыми, надо признать, сложно не согласиться. Продолжительный спектакль, действие которого разворачивалось в одной-единственной декорации, содержал пространное размышление о свободе вкупе с философскими тезисами эпохи и максимами о свободе нравов – все это актеры, хаотично перемещавшиеся по сцене, произносили монотонно и без умолку. Театральный эксперимент Серры получился слишком герметичным и невнятным. Даже участие Ингрид Кавен и Хельмута Бергера не спасло постановку от провала.

Вернувшись к привычному для себя медиуму, Альберт Серра пересмотрел свой замысел. Он изъял практически все диалоги и обратился к риторическим потенциям кино, оставив общий сюжетный контур. Маркиз де Сад уделял особое внимание подробным описаниям разного рода непристойностей: вспомним хотя бы героинь-рассказчиц в его opus magnum «Сто двадцать дней Содома». Однако в фильме Серры

масштабность замысла получает выражение парадоксальным образом не через текст, а через скрупулезную регистрацию привычной повседневности либертенов, лишенной патетической тональности. Теперь его герои отказываются от деклараций и вообще почти не говорят, но «осуществляют» свободу (liberté) собственными телами и их выделениями.

Фирменный летаргический ритм повествования Серры служит способом передать зрителю ощущение времени, приблизиться к чувству ускользающего момента. Режиссер следует методу реконструкции, концептуально разработанной в рамках школы «Анналов», уделяя внимание эфемерной посредственности и незатейливой интимности. Плотность кадра и насыщенность планов формируется не позолотой и сложной пластикой фактур, а напряженной тавтологией событий, повторяемостью действий, ритуальным поведением героев. Специфический хронотоп cruising area (территории флирта и поиска партнеров) устраняет различия между пространством и временем в контрапункте удовольствия.

Местом встречи гомосексуалов руководит исключительно инерция диалектического союза достигнутого удовольствия и желания, оставшегося неудовлетворенным. У либертенов идет последняя охота, они готовятся совершить отчаянный миссионерский прыжок, когда мечты о многочисленной пастве развеивает решительная поступь новой эпохи. Остались лишь кружение, лишь безропотные попытки хоть ненадолго продлить эти акты смирения перед лицом неотвратимой участи. Либертены будто пытаются насладиться последними моментами, понимая неотвратимость эсхатологического сценария. «Либертенское время предполагает отрицание времени психологического. Соблазнитель, коллекционирующий свои победы, оказывается тем самым включенным в длительность, которой он лишает своих жертв» (Мишель Делон. «Искусство жить либертена»).

Именно в этом театрализованном лесу протагонисты и расцветают во всем своем великолепии. Эстетическое измерение повседневности утрачено. Наступает очередь этического вопрошания, беспристрастного допроса: каким образом существовать дальше, когда живущий вплотную приблизился к собственным пределам? Лесная локация выбрана тоже не случайно – Серра безупречно разбирается в материале. «Иллюзия перестает быть принципом эстетики и становится этикой. Обманка – это отказ признать ограниченность мира природы и стремление заменить его на реальность, в которой реализуются самые безумные мечты: обмануто не только зрение, но и тело, и сердце» (Мишель Делон. «Искусство жить либертена»).

Герои сливаются с собственными действиями, обнаруживая себя в состоянии глубокой растерянности. Массив буйной растительности уже не просто место для поиска случайного партнера, но арена борьбы за будущее, которое заранее неосуществимо. Экстатические действия лишь подтверждают отчаяние персонажей, хотя в изображении именно сексуальных практик режиссер остается весьма сдержан.

Серру интересует именно феноменология cruising area, гомеостаз мест, где происходит активный поиск сексуальных партнеров. Блуждание ради блуждания. Хватания, поглаживания, лизания, подсматривания тут важны сами по себе, во всей своей суетливой продолжительности. Попытки пробудить в себе хоть какие-то признаки желания безуспешны, поскольку желание стало самоцелью и теперь уже неразличимо. Герои обречены на невозможность удовлетворения. Даже полноценная эрекция тут редкость, а уж разворачивание садистских ритуалов и вовсе вызывает неудовольствие. Между тем в действиях героев нет никакой условности и напускной театральности. Зато есть нелепая хореография и отталкивающие контуры телесной картографии. Секс тут абсолютно подлинный, но ни в коем случае не «зрелищный» и в каком-то смысле даже антипорнографичный.

Редуцированный к вымученной репрезентации, сексуальный акт становится инструментом контроля символического восстания. Изгнанные из родной страны, теперь либертены ощущают изгнание из самой исторической реальности, живя в постоянном поиске своего объекта желания. Эта ночь для них последняя. Близость персонажей между собой подобна братанию как подтверждению верности либертинажу, сродни родству – не кровному, но основанному на родстве мировоззрений.

Равномерность действия и общая тональность – медитативное путешествие в недра режиссерской фантазии – не лишена, однако, яркого драматургического водораздела. Внезапные раскаты грома и проливной дождь заставляют героев сменить уже отработанную ритмичность действий и разбежаться по своим паланкинам, в которых удовольствия уже не те. В определенный момент они признают свое поражение перед лицом истории, и тогда их планы на будущее окончательно рушатся. Обыденным убийством – ножом в спину – своего единственного возможного покровителя Дюка де Вальшена герои предают свои идеалы и отказываются от созерцания агональных состояний Другого, столь ценных для истинного либертена.

У фильма «Свобода» в истории кино есть концептуальная пара – лента Дени Аркана «Закат американской империи» (1986), тоже запечатлевшая Zeitgeist определенного исторического момента. Эта камерная драма, далекая от формальной изощренности, оказалась точнейшей характеристикой передового общества середины 80-х годов прошлого века – времени дискредитации многих политических проектов и общего ощущения безысходности. Герои фильма, канадские интеллектуалы, обсуждают свои сексуальные похождения, поскольку о событиях, происходящих вокруг, сказать им решительно нечего. Словно сироты, лишенные родительского тепла, они остаются одиноки даже внутри собственных воспоминаний. Спустя тридцать с лишним лет мир вновь охвачен этим состоянием ожидания чего-то совершенно нового, какого-то крутого исторического поворота, после которого места останется не для всех. ◆

Егор Москвитин

ТОЛЬКО *VOGUE* ПРОСТИТ

«Слишком стар, чтобы умереть молодым»
Too Old to Die Young
Авторы сценария Эд Брубейкер, Николас Виндинг Рефн, Хэлли Вегрин Гросс
Режиссер Николас Виндинг Рефн
Операторы Дариус Хонджи, Диего Гарсиа
Художники Том Фоден, Джошуа Добкин, Присцилла Эллиотт
Композитор Клифф Мартинес
В ролях: Майлз Теллер, Августо Агилера, Кристина Родло, Нелл Тайгер Фри, Джена Мэлоун, Джон Хоукс, Бабс Олусанмокун, Джино Венто, Селестино Корниэле, Уильям Болдуин, Тейлор Хилл и другие
Amazon Studios
США
2019–…

«Инцест, растление и педофилия будут поощряться, насилие – вознаграждаться. Нарциссизм перестанет подавляться и начнет почитаться как добродетель. Потакание своим желаниям станет инстинктивным», – сообщает зрителю в конце тринадцатичасового киносериала «Слишком стар, чтобы умереть молодым» его героиня. То ли чтобы подытожить случившееся, то ли пересказывая сюжеты наших любимых сериалов. Никакой драматургической подводки к ее внезапному монологу не будет – режиссера Николаса Виндинга Рефна такие условности, как повествование, давно не волнуют. «Мне не интересен эпизодический нарратив. Я вообще не интересуюсь ничем, кроме себя самого», – поясняет он в одном из интервью, данных во время недавних гастролей в Каннах. И добавляет – уже в другом: «Полюбить свой нарциссизм – часть творческого процесса. Нужно принять его и использовать, словно ценный актив». Журналисты от этих формулировок млеют: даже матерый Питер Брэдшоу из Guardian называет Рефна «опасным соблазнителем, вобравшим в себя черты Брета Истона Эллиса и графа Дракулы».

Видеопроект, придуманный датским режиссером для сервиса Amazon, который до этого продюсировал его фильм «Неоновый демон», действительно похож на

сеанс вампиризма. Это не только остросюжетный (да, несмотря на хронометраж) нуар про копов и гангстеров в Калифорнии и Мексике, но и психологический триллер про встречу кровожадного автора, уверовавшего в свое бессмертие, и очарованного им зрителя, из которого к концу сеанса выпьют все соки. Гипноз, которым восхищали и раздражали последние фильмы Рефна, в «Слишком стар, чтобы умереть молодым» доведен до абсолюта. В открывающей сцене камера скользит по полицейскому автомобилю так долго, что можно успеть заменить все его колеса. Затем напарники останавливают превысившую скорость девушку – и медленно запугивают ее, чтобы получить взятку. Психологическая пытка длится минут десять и превращает зрителя, в зависимости от его тайных желаний, в соучастника или жертву. Нарушительницу играет супермодель Victoria's Secret Тейлор Хилл (начиная с «Неонового демона» Рефн вообще не имеет дела с земными девушками) – человек, судьба которого в принципе не должна пересекаться с судьбами двух плохих лейтенантов, орудующих по методичкам из одноименных фильмов Абеля Феррары и Вернера Херцога. Но миры сталкиваются, и это ДТП задает тон всему сериалу.

«Слишком стар, чтобы умереть молодым» – это сотканное из несовместимых материй сюрреалистически красивое пространство, в котором тринадцать часов подряд будут происходить очень страшные вещи. Часть из них – например, групповое изнасилование студента на порностудии – режиссер отдаст на откуп воображению зрителя. Но и без этого сериал превращается в своего рода «"Дау" наоборот»: проект, который ищет в насилии не истину, а красоту. Не кино, а настоящая глянцевая химера, которая дышит огнем, рычит львом и извивается, как змея.

И никуда не спешит. К примеру, героиня финального эпизода перед тем, как произнести монолог про будущее без культуры, на пятнадцать минут погрузит зрителя в транс, чем-то похожий на фильмы Дэвида Линча. Но в отношениях Линча с временем существует конфликт, а Рефн, кажется, верит, что время ему давно подчинилось. Поэтому минут пять героиня будет слушать несмешную куклу-мартышку, ведущую телепередачу про теорию заговора. А еще четыре минуты танцевать по дому, как те модели из клипа Линча, снятого для Gucci. А перед этим три минуты мастурбировать в VR-шлеме под неторопливые инструкции компьютерного помощника. Скрепляют эти невыносимо длинные сцены медленные проезды камеры, фиксирующей продуманный (и одновременно бессмысленный) дизайн дома героини: вон там стоят статуэтки восточных божеств, а здесь лежат глянцевые журналы.

Собственно, самая распространенная претензия к сериалу так и звучит: больше всего он похож не на историю, рассказанную визуальными средствами, а на необработанное бэкстейдж-видео с фотосессии для какого-нибудь «Вога». Мексиканский картель здесь почему-то целиком состоит из юношей-моделей, которые то и дело раздеваются до трусов, чтобы посвятить кого-нибудь в рыцари или разрубить пополам

при помощи мачете. Оливковые тела увлажнены маслом. Интерьеры залиты неоновым цветом, а подобраны так, чтобы напомнить об античных сюжетах. Предательства происходят в банях, казни – в миниатюрных колизеях. Всюду висят репродукции картин эпохи Возрождения. А еще сериал отчаянно напоминает о фильме «Эмпайр» другого очарованного модой художника – Энди Уорхола. Тот в 1964 году направил кинокамеру на главный фаллический символ Нью-Йорка – Эмпайр-стейт-билдинг – и шесть часов подряд любовался его эрекцией, а получившийся фильм потом демонстрировал со скоростью шестнадцать кадров в секунду, отчего его хронометраж вырос еще в полтора раза. И пока критики искали в этой выходке протест против бессюжетности развлекательного кино, сам автор шутил, что просто хотел снять самый большой порнофильм на свете. В этом смысле Николас Виндинг Рефн может ликовать – у него длиннее. А от критики он защищен и подавно: после тринадцати часов в плену у датского принца любой киновед начнет искать концептуальные оправдания случившемуся унижению. Просто чтобы не признаваться, что время было потрачено впустую.

Можно, например, зацепиться за то, что в сцене мастурбации само женское тело режиссера не интересует, а интересует только скользящий по нему красный бархат ночного халата. И заметить, что номинально главного героя сериала – полицейского в исполнении Майлза Теллера (барабанщика из «Одержимости» Дэмиена Шазелла – другого режиссера, который увлекся стриминг-платформами, едва состоявшись в кино) – тоже постоянно преследует конфликт формы и содержания. Форма – серая и потная, но тщательно выглаженная – в какой-то момент оказывается на шестнадцатилетней любовнице копа. А сам он, полуобнаженный, замирает на фоне американского флага, словно осознавая присутствие оператора. Первый же преступник, которого герой должен будет убить, встретит смерть нагишом. Сериал «Слишком стар, чтобы умереть молодым» – история именно про это, про борьбу голого и одетого, про конфликт природы и надстроек. В том числе природы искусства и надстроек над нею, придуманных чуть более совестливыми и не такими беспардонными творцами, как Рефн. Телесные противоречия, кстати, можно встретить и в фильме Кёртиса Харрингтона «Ночной прилив» (1961), в котором Деннис Хоппер играет моряка, влюбившегося в русалку. Именно реставрацией этой картины открылся интернет-музей кино #byNWR (https://www.bynwr.com), который курирует Николас Виндинг Рефн.

Собственные инициалы в названии культурной институции – тоже красноречивый факт. Впрочем, Рефн говорит в интервью, что «после цифровой революции суть культуры заключается в том, чтобы делиться. И чем чаще ты нажимаешь на кнопку share, тем лучше становишься». Наверное, если бы продюсеры из Amazon заранее прочитали это интервью, то не позволили бы режиссеру превратить свою платформу в тринадцатичасовое селфи. Но интернет-гиганты очень медленно освобождаются от чар режиссеров. К примеру, топ-менеджмент Netflix

«Слишком стар, чтобы умереть молодым», режиссер Николас Виндинг Рефн

только летом 2019 года решил, что пора сокращать бюджеты на проекты, которые оценят лишь критики, и подумать о более широких народных массах. К счастью, Мартин Скорсезе, как и Альфонсо Куарон, успел получить финансирование по квоте для гениев. Дальше будет сложнее. У Amazon тоже был неприятный опыт с Вуди Алленом: компания попросила его снять мини-сериал, а он сочинил для нее фильм «Кризис в шести сценах» (2016), демонстративно разрезав его на полдюжины одинаковых сегментов, без клиффхэнгеров в конце серий и без логических точек. Просто взмахнул монтажными ножницами, и дело с концом.

Рефн тоже злоупотребляет чужими деньгами – и кажется, что даже сюжет в его истории существует лишь потому, что продюсеры имели минимальную настойчивость об этом попросить. Два калифорнийских полицейских убили мать принца из мексиканского наркокартеля. Одному из них гангстер отомстил в самом начале выстрелом в затылок. Второй просит защиты у нигерийской мафии и в обмен соглашается стать наемным убийцей. За десять эпизодов сериала он успеет познакомиться с целым коминтерном криминальных группировок, перебравшихся в Америку со всего света. Благодаря этим встречам сериал всякий раз оживает – и начинает казаться спин-оффом агонизирующих «Американских богов» с другого канала. Однажды герой даже окажется в кружке психологической поддержки для убийц. Причем режиссер, конечно же, не удержится и снимет собравшихся из-под потолка, превратив светлые и черные головы в пули в барабане револьвера.

Навстречу американскому герою тем временем будет двигаться мексиканский мститель. И тоже без спешки: первая серия с ним в главной роли представляет собой девяностоминутную подготовку картеля и местной полиции к товарищескому матчу по футболу. Сам поединок,

«Слишком стар, чтобы умереть молодым»

что характерно, останется за кадром. Чтобы живописать спортивные страсти, меланхолику Рефну пришлось бы звать на помощь режиссера «Молодого папы» Паоло Соррентино, но тот болеет за конкурирующий клуб HBO. Еще в сериале есть две до поры невидимые героини, которые в финале отберут власть у мужчин. Но в исполнении европейского режиссера эта дань американской моде кажется не искренним подношением, а красиво поданным ядом. На любой этикет Рефн давно наплевал. Когда один из героев произносит фразу «Будущее за Мексикой. Потому что здесь нет законов», ее произносит и режиссер.

А в интервью он добавляет, что будущее за стриминговыми платформами и что телевидение обречено умереть, а вот кино благодаря интернету воскреснет. Как именно это произойдет и каким должен быть симбиоз пленки и «цифры», никто, впрочем, не знает. Хронометраж фильма – результат не столько воли творцов и студий, сколько давнего священного договора между владельцами кинотеатров и мочевым пузырем зрителя. Хронометраж цифрового сериала – переменная, которую каждый выводит своим путем. Дэвид Финчер считает своего «Охотника за разумом» (2017) многочасовым фильмом, но заботится о том, чтобы у этого фильма хотя бы была традиционная трехактная структура. Сервис Facebook и российский онлайн-кинотеатр Ivi играют против рынка, делая ставки на короткометражные сериалы, то есть на профессиональную обработку любительских форматов с YouTube. Плуты вроде Вуди Аллена злоупотребляют чужой добротой. Рефн объясняет темпоритм своего проекта желанием «помочь зрителю снять стресс». Мол, современные телевизионные драмы вбивают в голову публики слишком много информации, так что иногда она нуждается в медитативных сериалах. То, что на экране при этом кого-то растлевают, насилуют и убивают, – просто особенность авторского ви́дения.

Рефн, как известно, дальтоник, отсюда и экстравагантная цветовая палитра его фильмов. Возможно, насилие на экране – тоже следствие нулевой эмпатии.

Ясно лишь одно: терпеть это тринадцать часов подряд невозможно. Да и не нужно: каждый девяностоминутный эпизод сериала – вполне самодостаточное кино. С потрясающим композитором Клиффом Мартинесом, который знает, как превратить синтетическую музыку в источник подлинных переживаний. С безупречной операторской работой Дариуса Хонджи и Диего Гарсии, снимавших до этого фильмы Карлоса Рейгадаса, Дэвида Финчера и Дэнни Бойла. И с актерами, которые, поняв, что существуют в космической пустоте, прикладывают немыслимые усилия, чтобы наполнить своих героев содержанием. В некоторых сценах камера неподвижно таращится на них целые минуты, а они все равно не фальшивят.

Лучшие эпизоды сериала – пятый и четвертый; их, собственно, Рефн и привозил в Канны. Каждый из второстепенных персонажей в них – чудесный пример того, как быстро хороший режиссер может вдохнуть жизнь в давно похороненные жанровые клише. За персонажей-жертв зритель отчаянно хочет отомстить, персонажам-негодяям с первых секунд желает самой мучительной смерти. А еще Рефну до сих пор не удается скрывать свое благоговение перед американским простором, поэтому он без устали снимает дороги. И с помощью бодрой музыки (взять хотя бы Барри Манилоу) и апокалиптических радиопередач превращает самую киногеничную страну в мире в пространство одному ему понятной борьбы. Кто и с кем (или что и с чем) здесь борется – великая тайна. А хорошая загадка – святая святых любого сериала. И показатель качества историй на телевидении на самом деле ровно один: готов ли зритель дождаться разгадки.

В случае с сериалом Рефна зритель очевидным образом не готов. Но на час-другой подступиться к решению этой задачи все равно интересно. ◆

Алексей Филиппов

КАК В ВУДУ ГЛЯДЕЛ

«Малышка зомби»
Zombi Child
Автор сценария, режиссер
Бертран Бонелло
Оператор Ив Кап
Художник Катя Вышкоп
Композитор Бертран Бонелло
В ролях: Луиз Лабек, Висланда Луима, Катиана Мильфор, Макенсон Бижу, Адиле Давид, Нинон Франсуа и другие
arte France Cinéma, Canal+ International, Canal+, Ciné, Cinémage 13, Cofinova 15, Films Distribution, Indéfilms 7, Les Films du Bal, My New Pictures, Région Ile-de-France
Франция
2019

1962 год, Гаити. В домашних сумерках нож разрезает морского ежа. Плоть лопается сочно. Внутренности сушатся, толкутся до состояния порошка и засыпаются в обувь. Монтажная вспышка. Звук становится отдаленным, уличным. Среди солнечных домов идет гаитянин, чувствует дурноту, падает. Священник-хунган проводит поминальный обряд. Согнутые несчастьем родственники, пританцовывая, несут гроб на кладбище. Вдову – причуда монтажа – будто бы рвет землей на его белоснежную крышку. Еще один разрез-склейка. Луну скрывают облака. В поле топчутся смуглые мужчины в рубище. Это зомби, рабы. Их вытащили из могил, напоили каким-то антидотом и заставили впахивать на плантации сахарного тростника. Мачете рубит едва различимую во тьме зелень. Отсутствующий взгляд трудяг, впрочем, не может ничего узреть.

Там, где есть тьма, должен быть и свет. И он весь, кажется, принадлежит параллельной как будто действительности – Франции наших дней. В школе для девочек Сен-Дени, которую основал Наполеон Бонапарт, реальный историк Патрик Бушерон читает лекцию о том, что же такое свобода, революция и страна Франция. Монолог учителя трактует работу «Народ» Жюля Мишле, придумавшего термин «Ренессанс» и писавшего субъективные

труды по истории; его даже называли не историком, а поэтом, автором лирической эпопеи про Францию.

Перед Бушероном аккуратными рядами, словно фигуры в замысловатой версии шахмат, сидят внимательные белокожие девушки – дочки, внучки и правнучки кавалеров ордена Почетного легиона (таковы правила этой школы). Среди них выделяется смуглое лицо гаитянки Мелиссы (Висланда Луима), внучки (как станет ясно не сразу) того самого мужчины из пролога фильма. Его звали Клавиус Нарцисс – самый известный зомби в истории не только Гаити. Похоронили его в 1962-м, а в 1980-м он вернулся домой, но снова умер, уже в 90-е, разменяв седьмой десяток.

Французу Бертрану Бонелло сегодня едва за пятьдесят. Он родился 11 сентября 1968-го – в год, отмеченный революцией, и в день, навсегда забронированный терактом. В 2001-м, к слову, он выпустил свой резонансный фильм, бесстрашно названный «Порнограф», с обтрепавшейся иконой «новой волны» Жан-Пьером Лео в главной роли. Эта двойственность, даже двуличность реальности, выраженная в датах его рождения, мистическим образом повлияла на стиль и территорию кино между революцией и терактом («Париж – это праздник» / «Ноктюрама», Nocturama), свободой и порнографией («Порнограф»), телом и помыслами («Дом терпимости»).

В «Малышке зомби» Бонелло продолжает изучать этот паноптикум различий или противоречий. Название фильма в каком-то смысле оксюморон: сочетание живого/мертвого. Другая пара – Франция и Гаити; синоним первой страны – революция, то есть свобода; синоним другой – вуду, то есть практики рабства.

Свободолюбивые современные девушки, рассуждающие о сестринстве, учатся в архаичной школе, пропитанной аристократичным и тюремным духом Первой империи, они слушают бельгийско-конголезского рэпера Damso, восхищаясь его энергией, но сетуя, что он, дескать, сексист. Среди учениц знатной школы Мелисса, внучка зомби, не нуждается в байках про восставшего из мертвых деда или тетю-мамбу, чтобы выделяться.

«Малышка зомби» – кино, не только включающее рифмы, но и устроенное как ритмичное попурри. Мускулистый темп ритуального гаитянского песнопения в сценах, снятых на натуре, стыкуется с размеренной и сентиментальной мелодией рождественского гимна «Тихая ночь» в школе Сен-Дени, а брутальный речитатив Damso раскачивает маятник подросткового бунта. Так сцена за сценой миры света и тьмы, свободы и рабства, мужского и женского, просветительского и мистического образуют странную целостность.

«Вуду – прекрасно, – говорит Мелисса. – Оно демонстрирует, что жизнь и смерть неотделимы».

Эта формулировка относится уже к финалу, когда все карты открыты. Но ту же мысль Бонелло на протяжении фильма реализует в монтаже. Закабаленный Клервиус Нарцисс (Макенсон Бижу) в окружении

зомби получает еду, и постепенно в его мир рабских сумерек вдруг прорывается свет. Он смотрит вокруг и видит залитое солнцем поле. Может быть, на самом деле уже не ночь, а день. Нарцисс оглядывается – и вспоминает жену, с которой его разделили; это она бросалась на белоснежный гроб. У зомби, как известно, нет памяти – и это вычеркивает его не то что из списка личностей и граждан, но и живых людей.

Однако память превратна. Даже память истории. Не случайно к воспоминанию о воскресшем деде Бертран Бонелло присовокупляет и другие необиходные явления. Ангелоподобная подруга Мелиссы, задумчивая Фанни (Луиз Лабек), мучается от неразделенной любви, которую в ее воспоминаниях воплощает обнаженный, с кудрявой шевелюрой молодой любовник на мотоцикле (образ из фильма «Сумерки» пополам с нержавеющей классикой бунтарства вроде «Дикаря» с Брандо). Любовнику она пишет (закадровыми монологами) письма – еще одна занятная рифма к современной диджитализации.

Другие воспоминания связаны в фильме с Великой Французской революцией. «Франция виновата в том, что хотела освободить весь мир», – заходится в пафосе историк Жюль Мишле. Годы спустя революция останется в памяти человечества такой вот пристрастной строчкой, неким общим местом, которое сведет сложное явление к «свободе, равенству и братству», то есть к клише.

Бертран Бонелло прекрасно понимает и зыбкость воспоминаний, и насущную в них потребность. Не случайно большая часть его фильмов либо о прошлом, стремящемся слиться с эпохой или преодолеть ее («Дом терпимости» и «Сен-Лоран. Стиль – это я»), либо о настоящем, которое не может отделаться от фантомов прошлого, зачастую революционных, то есть освободительных («Порнограф», «Ноктюрама» да и «Малышка зомби»). Он не отделяет правду от фикции, а выдумку на тему Другого от проживаемых в эту минуту чувств. Потому что для внутреннего взора разницы нет.

Все происходящее на экране может вполне быть фантазией Мелиссы, которой некомфортно в мультикультурной, но довольно закрытой Франции, а потому ей хочется удостоверить свою коренную родовую самость. А может восприниматься как экранизация страхов и желаний Фанни. Статус ее романа с юношей представляет загадку: она то ли пытается забыть его, то ли вообще выдумывает. Вудуистскую историю Мелиссы тоже можно списать на выдумку: Фанни приводит девушку в свою компанию, чтобы, кажется, почувствовать себя интересной, или же из пристрастия к экзотике. (Не конголезские ли корни так увлекают девочек в Damso?) Точно так же неоднозначны и неоднородны видения прозревающего Нарцисса. Это одновременно и воспоминания, и мечты, и возможность увидеть мир, каков он есть на самом деле. Если последнее, конечно, осуществимо.

Лишить «Малышку зомби» остросоциальной проблематики не удается. Ироничные попытки вписать ленту Бонелло в хоррор-парадигму, которой принадлежат эксклюзивные права на зомби, свидетельствуют

«Малышка зомби», режиссер Бертран Бонелло

именно об этом. Со времен Джорджа Эндрю Ромеро и его «Ночи живых мертвецов» зомби окончательно лишились в кино вакансии просто оживших трупов и стали носителями политических заявлений. «Сегодня все двигается быстрее, и зомби тоже», – говорит одна из учениц, апеллируя уже не к классике жанра, но к ревизионистской картине Дэнни Бойла «28 дней спустя», где мертвецы действительно побежали.

Сцена, когда Фанни едва не встречается ночью с бежавшим от поработителей Нарциссом (снова монтажная обманка), напоминает другой европейский фильм, осмыслявший социальные коннотации американского хоррора. В «Духе улья» Виктора Эрисе о гражданской войне в Испании есть мотив из «Франкенштейна» Джеймса Уэйла. Девочка (ее играет великолепная Ана Торрент) находит в сарае солдата-республиканца, который для франкистского правительства такое же непознаваемое чудовище, как и монстр Франкенштейна. Не случайно именно персонаж Мэри Шелли, оживший мертвец, ищущий место в мире, – родственник зомби, уже почти столетие идеальное воплощение Другого.

Однако своим названием картина обязана вовсе не фильмам щекочущего нервы жанра. Бертран Бонелло использует как эпиграф строчку из стихотворения «Капитан зомби» гаитянского поэта Рене Депестра (ему в августе этого года исполнится девяносто три!), где к «белому миру» обращается рык, или «завывание зомби». Финальный баттл с участием Барона Субботы – могущественного лоа, божества смерти – одновременно отсылает к культурной апроприации трансисторического сюжета и к надежде на освобождение. Возвращение Нарцисса домой Бонелло сопровождает (уже на титрах) песней You'll Never Walk Alone, даруя (зрителям) надежду, что смерть так же неоднозначна, как и жизнь. ◆

Егор Беликов

ЖАННА ДЕ ПРАНК

«Вечный свет»
Lux Æterna
Автор сценария, режиссер
Гаспар Ноэ
Оператор Бенуа Деби
Художник Саманта Бенне
В ролях: Шарлотта Генсбур, Беатрис Даль, Мика Арганараз, Янник Боно, Луп Бранкович, Стефания Кристиан, Клод Гаян Молль, Карл Глусман, Пол Хеймлайн и другие
Франция
2019

Вечный свет пусть светит им, Господи, со святыми в вечности, ибо ты милосерден.
Реквием по мечте – Winter: Lux Aeterna

Экран поделен на две части, друг напротив друга сидят две актрисы – Шарлотта (Шарлотта Генсбур) и Беатрис (Беатрис Даль). Разговор сымпровизирован и празден. Они касаются и тем средневекового ведьмовства, и рабочих вопросов, задевая явно неприятную для девушек эксгибиционистскую сторону актерства: одна из них рассказывает, что на съемках ей пришлось идти по горе едва ли не обнаженной на глазах у многочисленной мужской массовки.

Структура картины кольцевая. В начале загадочная до поры цитата из «Идиота» Достоевского об эпилептическом припадке, падучей (Достоевский сам, как известно, эпилептик). В конце режиссер Гаспар Ноэ, собственно, попытается вызвать припадок у «предупрежденного» зрителя. В сцене, кажущейся бесконечной (в честь нее, иронично замечает Ноэ, фильм и назван: «Вечный свет»), публике в смокингах показывают только разноцветный стробоскоп – минут десять подряд, используя для этого каждый из двадцати четырех данных Богом кадров в секунду.

«Вечный свет», отселенный, как и предыдущая работа Ноэ «Экстаз» (Climax), из перегруженного основного конкурса (куда бы он, впрочем, в любом случае не влез из-за неформатности и хронометража) в программу спецпоказов, можно с ходу считать одним из величайших пранков в каннской истории (хотя кандидатов на этот пост только в 2019 году скопилось немало, тот же «Мектуб, моя любовь – 2» Кешиша многие восприняли как неудачный розыгрыш). «Вечный свет», снятый без сценария всего за пять дней и почему-то на деньги бренда Yves Saint Laurent, обвинили в мизогинии и окрестили самопародийным. И правда, фильм отчетливо похож по драматургической конструкции на «Экстаз» и снят тем же оператором, виртуозом стедикама Бенуа Деби.

Перед нами съемочная площадка. В поствайнштейновскую эпоху мы знаем, что это самое опасное место для актрисы, да и актера, где они ничем не защищены от домогательства. В киноиндустрии, занятой поисками новой этики и морали, все чаще обсуждается вопрос: имеет ли вообще право на существование фигура авторитарного режиссера-творца, которому вся группа беспрекословно подчиняется ради осуществления замысла? Что ж, Ноэ переворачивает ситуацию: теперь постановщик-демиург не тиран-мужчина, а женщина-дебютантка. Основной движущей силой для Беатрис на съемочной площадке оказывается беспощадная неконтролируемая истерика, причина которой – осознание неспособности подчинить себе процесс, непонимание того, что же она как режиссер собирается осуществить.

Короткий сюжет напоминает о комедии Тома Ди Чилло «Жизнь в забвении», мокьюментари о съемках независимого кино, во время которых все пошло не так. Беатрис снимает очередное переосмысление истории об Орлеанской деве, как она утверждает, «фильм не политический, а поэтический». В хрупкой кинопавильонной экосистеме случился тотальный коллапс: работники говорят на английском, Беатрис – на французском, никто никого не понимает и понимать не хочет, все долго ругаются из-за условий труда. Во вставном эпизоде, который бьет под дых аккурат перед командой «мотор!», Шарлотте позвонит дочь и запинающимся, непонимающим детским голосом скажет, что некие сверстники ее, кажется, изнасиловали. На момент начала съемок в актрисе пульсируют острейшее материнское чувство, стремление защитить детеныша любой ценой, смятение и ярость.

Снимается сцена сожжения ведьм на костре: они стоят привязанные к крестам, в мини-платьях на фоне гигантского экрана. Экран ломается и начинает непрерывно мерцать, и в этом ослепляющем мелькании тонет постепенно вся студия, включая ведьм, «сгорающих» в беспощадном стробоскопе. Единственным человеком за камерой, достаточно жестоким, чтобы снимать даже тогда, когда случается ЧП, оказывается неприятный в общении оператор, по сюжету «Вечного света» до того работавший с Годаром, – профессиональный вуайерист с солидным послужным списком, наблюдающий до последнего за почти что предсмертной агонией актрисы на алтаре.

Стробоскопический эффект Ноэ уже неоднократно использовал, например в фильме «Вход в пустоту» (2009). Стробоскоп, с помощью которого в кино обычно снимают сцены дискотек и техновечеринок, работает по тому же принципу, что кинематограф: быстрое мелькание света создает иллюзию движения. Полиэкран же Ноэ использовал из чисто утилитарных соображений – чтобы таким образом в два раза сократить хронометраж, показать два фильма в одном. В общем, все это уже было: Ноэ снова и снова складывает из ничего новую необратимость, сажает обреченных героев на острие ножа, чтобы увидеть, как люди при всем желании не могут спрыгнуть с этого лезвия. Он разбирает на части воспоминания галлюцинирующего enfant terrible («Вход в пустоту»); демонстрирует, как выглядит, если смотреть извне черепной коробки психонавта, такое экстремальное расширение сознания, больше похожее на опасное сумасшествие («Экстаз»); показывает семью на пути от счастья к жуткой трагедии («Необратимость»).

«Вечный свет», может, и не шаг вперед для Ноэ, снимающего тщательно, хотя иногда повторяющегося в своем искусстве провокации, но уже построение траектории для этого шага, поиск подходящего места, чтобы поставить туда ногу. Вообще говоря, в очень дальней перспективе задумка интертекстуального бессценарного метафикшна напоминает «Дау» Ильи Хржановского (Ноэ действительно ходил на «Дау», по свидетельствам очевидцев, и было это в январе 2019-го, а над фильмом режиссер начал размышлять в конце февраля). Автор имитирует модернизм и прогрессивизм, смеется над самим предположением о том, что в кино возможно сделать что-то новое по форме (полиэкран, стробоскоп – приемы, впервые использованные еще в начале прошлого века), подтрунивает над глубокомысленными псевдоинтеллектуальными сентенциями мэтров: кроме Достоевского Ноэ в интертитрах постиронически цитирует Годара (надо думать, тот, панибратски названный в фильме Жан-Люком, был бы этим фактом очень недоволен) и Карла Теодора Дрейера. Кроме того, Ноэ напрямую отсылает к нескольким картинам: дрейеровским «Страстям Жанны д'Арк» (1928) по мотивам подлинных записей судебного заседания над национальной героиней (затем тот же документ использует уже в эпоху звукового кино Робер Брессон в фильме «Процесс Жанны д'Арк», 1962); знаменитому немому docufiction-хоррору «Ведьмы» (1922) о Средневековье, эпохе узаконенной мизогинии; «Дню гнева» того же Дрейера, оттуда позаимствован финальный кадр – посреди стробоскопа появляется крест, то ли гипноз, то ли видение, нерукотворный образ.

Центральная тема «Вечного света» – охота на ведьм. Пусть сегодня выражение используется в переносном смысле, но Ноэ – режиссер нахристый и все понимает буквально. А также превратно. Согласно средневековым нравам актриса, обладающая дьявольским навыком перевоплощаться в другого человека, возможно, даже не существовавшего на самом деле (и для этого ей не нужно метаморфировать, меняться внешне), – очевидная ведьма. Любая киносъемка – ни много

«Вечный свет», режиссер Гаспар Ноэ

ни мало шабаш. Местные колдуньи – Шарлотта Генсбур, единственная актриса, которая выдержала три фильма Ларса фон Триера, и Беатрис Даль («Что ни день, то неприятности» Клер Дени), старательно отыгрывающая образ если не современной ведьмы, то, как минимум, опасной сумасшедшей без зуба и с растрепанными волосами, которая носит на груди аж два крестика, потому что «никто ведь не знает, вдруг два креста лучше, чем один» (так актриса заявила на пресс-конференции «Вечного света» в Каннах). Ноэ подчеркивает историческую конфронтацию язычества и христианства, впрочем, монотеистическая религия представлена лишь тремя декорациями-крестами. Режиссер давно выбрал свою сторону: в конце титров следует авторское признание: «Спасибо, Господи, что я атеист» (цитата из Бунюэля).

Lux Æterna. Латинское название с красивой лигатурой A и E уже светилось в кино: точно так же называлась центральная композиция из саундтрека, сочиненного Клинтом Мэнселлом для фильма «Реквием по мечте» Даррена Аронофски. Вечный свет (тот, что в конце тоннеля) – понятие из католицизма, и оно влечет режиссеров как эсхатологическая метафора на тему самого кинематографа, призрачного огня, ведущего нас к иным мирам. Для Ноэ этот фильм – любовное посвящение вечному свету, отражающемуся от серебристого экрана и провожающему нас до могилы. ◆

Никита Карцев

ПУСТОТА

«Дылда»
По мотивам книги Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо»
Авторы сценария Кантемир Балагов, Александр Терехов
Режиссер Кантемир Балагов
Оператор Ксения Середа
Художник Сергей Иванов
Композитор Евгений Гальперин
В ролях: Виктория Мирошниченко, Василиса Перелыгина, Андрей Быков, Игорь Широков, Константин Балакирев, Ксения Кутепова, Ольга Драгунова, Тимофей Глазков и другие
Студия «Нон-стоп Продакшн»
Россия
2019

Ленинград, 1945 год. В местном госпитале медсестрой работает Ия (Виктория Мирошниченко). Как ей сообщает один из пациентов-ухажеров (щуплый старик в крупных очках) Ия в переводе на русский означает «фиалка». Но окружающие зовут ее просто Дылда. Ия высокая, худая, бледная и контуженная. Война оставила после себя ступор, в который подчеркнуто автоматически (это и авторская воля, и режиссерский прием) впадает главная героиня в ключевые моменты ее жизни. Ровно тогда, когда нужно испытать какую-нибудь сильную эмоцию. Например, любовь. Чисто внешне Ия попросту замирает, не в силах пошевельнуться. Сопровождается подобный приступ характерным гортанным звуком. Тихим повторяющимся тиком. Тик, тик, тик. Это и не буква, и не слово. Просто сдавленный воздух толчками выходит из горла.

С этого звука – еще при черном экране – начинается кино. Ия в форме медсестры. Вокруг суетятся ее коллеги. Работы, может быть, и не так много, как во времена войны, но все еще хватает. Через гортанный «тик-тик» постепенно, как и положено после контузии, проступают внешние звуки. Дальним эхом раздается: «Дылда, Дыл-да». Так нам с первых же минут дают почувствовать физическую границу между окружающим

и внутренним миром главной героини. Этот разрыв. Стеклянную стену.

Дома Ию ждет Пашка (Тимофей Глазков). Все вокруг думают, что это ее сын. Паша – и живой персонаж, и еще один символ. Безмолвный безгрешный свидетель своего времени, он еще не сформулировал свои чувства и эмоции по поводу происходящего, поэтому только отражает чужие. Паша бродит по госпиталю, натыкается на раненых. Те пытаются его развлечь как могут. А скорее развлечь себя. По правилам этой игры нужно сымитировать звук животного так, чтобы остальные отгадали. Паше не хватает личного опыта для победы в этой игре. Он родился на свет уже после блокады Ленинграда. Даже лай собаки для него бессмысленный, далекий, незнакомый звук. Опыт войны в нем полностью вытеснил опыт мирной жизни. Но он, как и положено ребенку, быстро учится. «Гав!» – наперебой галдят взрослые. И так же, но тише, нежнее, Паша повторяет за ними вечером наедине с Ией: «Гав-гав-гав». Лай – это то, что дала война взрослым. И что они передали как опыт детям.

Следом случается самое острое и спорное событие фильма. Ребенок ластится к Ие. Она отвечает ему взаимностью. Именно в этот момент ее настигает очередной тик. (Все по формуле: как только надо испытывать чувства – впадай в ступор.) Застыв, Ия буквально душит Пашу в своих объятиях. Его мы больше не увидим. Зато вскоре появится его настоящая мать, рыжая и заводная Маша (Василиса Перелыгина). Обе женщины вместе служили на фронте, но только Ию после контузии комиссовали в Ленинград, а Маша осталась в армии до последнего. Как Ия впервые появилась на экране с нервным тиком, так и Маша врывается в кадр сразу с пугающим блеском в глазах.

Их взаимодействие ключевое для фильма. Их характеры, поведение и мотивации противоположны, но продиктованы одной и той же травмой. Маша не испытывала сильных чувств к родному сыну – во всяком случае, режиссер нам их не показывает. По обрывкам информации о ее прошлом можно представить, что Паша стал плодом фронтовой любви. Но какой именно по счету – неизвестно. Как и неизвестны мотивы, по которым Маша отправила сына в тыл с подругой. Это была забота – отправить ребенка подальше от взрывов? Или она просто избавлялась от балласта, который мешал ей строить собственное зыбкое будущее походно-полевой жены? Не с генералом, так хоть с майором. Вот и вернувшись домой и узнав о смерти Паши, Маша не впадает в истерику, не испытывает горя. Ее поведение противоестественно, как и почти все происходящее на экране. Она не бросается на Дылду с проклятиями и кулаками, но и отпускать ее так просто не намерена. Маша берет Ию в заложницы, говорит ей: ты мне должна родить ребенка. Сама Маша после серии абортов в полевых условиях эту возможность потеряла. Там, где у Дылды контузия, у рыжей – шрам внизу живота.

По аналогии с «Теснотой» (дебютный фильм Балагова, также показанный в рамках конкурса «Особый взгляд» в Каннах, где он получил

приз ФИПРЕССИ) «Дылду» вполне можно было бы назвать «Пустотой». Это состояние лучше всего описывает состояние героев. Пустота здесь принимает разные формы. В случае с Пашей – невинность, ненаполненность. Для Маши пустота оборачивается истеричным поиском нового смысла жизни – маниакальной одержимостью зачать ребенка, которая толкает ее на серию жестких поступков, даже подлог и шантаж. Что касается Дылды, то именно она произносит ключевую фразу фильма: «Я пустая». И позже добавляет: «Напрасная внутри». Имея в виду, что полунасильственная процедура зачатия с участием начальника госпиталя Николая Ивановича (Андрей Быков) не увенчалась успехом. Причем насильственная она была для обоих участников полового акта – Николая Ивановича склонила Маша к сексу с подругой угрозой доноса в НКВД. Начальник госпиталя тоже по-своему пуст внутри, иначе вряд ли бы пошел на это. Хотя и пытается из последних сил цепляться за нормальную жизнь. Даже предлагает Ие, к которой явно и давно испытывает нежность, сбежать из города. Но единственный мощный внешний источник раздражения для нее – Маша. Ия так и говорит: «Хочу стать ей хозяйкой». Как будто это возможно. Только вернувшись в Ленинград, Маша сразу тащит Ию на танцы (и это после сообщения о смерти сына). А после танцев хватает за грудки проезжавших мимо парней, чтобы, не растягивая время, толкнуть Ию с одним из них в кусты, а второго – Сашу (Игорь Широков) – к себе на заднее сиденье. Этот Саша вскоре станет таким же заложником Маши, как и Ия. Прицепится хвостиком, начнет за ней ходить. Влюбится как мальчишка. Их отношения Балагов показывает стремительно, чувственно – и при этом почти без слов. Первое знакомство Саши и Маши: они в машине, он в ступоре (не таком глубоком, как Ия, но их физика перед накатившим чувством очень похожа). Маша, чтобы вернуть партнера в себя, обливает его водой. Пару дней спустя: Саша преследует Машу, перебрал все варианты, но она не позволяет ему зайти с ней в дом. «Опять не пустишь?» – спрашивает Саша. Секундная пауза – и вдруг он, инстинктивно, соображает, что делать. Черпает воду из ведра, которое только что тащил для Маши до самой двери, и брызгает ей в лицо. Так же, как она в их первый раз. Лед тронулся. Распахнулись двери. Но это только начало и вовсе иллюзия. У них с Сашей нет никакого будущего, и ему только предстоит это узнать.

Саша – сын партийного работника. Мы попадаем в принципиально другое пространство. В семью с отдельным домом по типу усадьба. Здесь все большое, просторное, чистое и белоснежное. Даже шерсть на (элитной) собаке (которой никогда не видел Пашка). Оказавшись за столом, Маша вступит в перепалку с матерью Саши, Любовью Петровной (Ксения Кутепова). Лишенная сентиментальности и отложившая на время в сторону хорошие манеры, она парой разрезающих своей конкретностью и прямотой вопросов полностью прояснит ситуацию. Даст понять, что бредни его сына о женитьбе беспочвенны и смехотворны. А главное, губительны для самой Маши. Здесь же

«Дылда», режиссер Кантемир Балагов

присутствует отец Саши, он карикатурно сидит во главе стола, но ничего не может сказать. Как ничего не может противопоставить аргументам матери вспыливший Саша. Этот разговор ведут женщины и только про женщин. Любовь Петровна обращается в первую очередь к Маше и за ее жизнь переживает куда больше, чем за жизнь сына. Он же балбес, он ничего не знает, он поиграется с тобой и бросит. Маша слушает, сохраняя достоинство. Так же прямо отвечая про свое прошлое. А из носа в этот момент течет кровь. Маша живая, не железная. И тоже раненая. Но и в таком положении она не даст себя в обиду. Находит, чем задеть оппонента. Любовь Петровна нажимает на женское – выводит Машу на разговор о ее мужчинах. А Маша по-женски наносит ответный удар: «Вы бы там не потянули. С вами бы никто не пошел». В этом разговоре – в других словах и других интонациях – просачивается все та же пустота и обреченность. Одинаковый незавидный статус женщины в любом доме, независимо от обоев и чистоты тарелок.

Появление Саши в квартире подруг обостряет их собственный конфликт. Ия подчинилась Маше в попытке той ею завладеть. Позволила себе отдаться нелюбимому мужчине. Но соперника в лице Саши она терпеть не намерена. Маша – это ее собственность. Как она – собственность Маши. Они друг другу принадлежат. В фильме даже присутствует сцена поцелуя подруг. Ия тянется к Маше, та сперва сопротивляется, потом отвечает взаимностью, но Дылду снова заклинит. (Как только испытываешь чувства – впадай в ступор.) По иронии судьбы Маша в этот момент может проделать с Ией то же самое, что та сделала с ее ребенком: залюбить насмерть. Вместо этого Маша отталкивает подругу, давая ей время прийти в себя. Несмотря на невысказанную и невыплеснутую страсть, все это не похоже на классическую историю запретной любви. Хотя такая версия значительно облегчила

бы интерпретацию фильма. Ведь тогда физическая контузия Ии усилилась бы психологической. Война со всех сторон, а ты влюблена – да еще и в женщину. На версию с запретной любовью как бы намекает и цитата из «Анны Карениной». Бросившейся под колеса женщины (безымянной, безличной), но только не поезда, а трамвая. Но все же истоки такого поведения и таких конфликтов – не война. Маша и Ия жертвы посттравматичного синдрома, но травма эта иного рода. Всему виной тотальная несвобода, которая пропитывает каждый уголок этого одновременно яркого – оранжево-зеленого (скрупулезная работа оператора Ксении Середы) – и убогого мира. Здесь еще рано говорить о праве на любовь кого угодно и к кому угодно. Под запретом любые, даже самые примитивные чувства. А потому Дылда – по крайней мере внешне – почти полностью их лишена. Ее контузия, ее ступор, ее тик – гипербола тотальной бесчувственности времени. Она искоренила чувства в себе за ненадобностью. А они всё не хотят погибать совсем.

Несвобода – вот что занимает Балагова второй фильм подряд. Вот что заставляет его обращаться к событиям 1945 года. К времени, когда не было ни интернета с социальными сетями, ни компьютерных игр, ни рэперов с их клипами (которые по своей работе со светом вполне годятся в визуальные референсы для «Дылды»). А значит, ничто не отвлекало от пустоты вокруг и снаружи, которая вообще-то никуда не делась с тех пор. В самом имени главной героини кроется сопричастность с ней автора. Ия – это и я тоже. Личность, напрасная внутри. Фиалка, которая стала Дылдой. ◆

Зинаида Пронченко

НЕ В СВОЕЙ ШКУРЕ

«Замша» / «Оленья кожа»
Le daim
Автор сценария, режиссер, оператор Кантен Дюпьё
Художник Жоан Ле Бору
Композитор Янко Нилович
В ролях: Жан Дюжарден, Адель Энель, Альбер Дельпи, Корали Руссье, Лоран Николя, Мари Бюнель, Каролин Пьет, Стефан Жобер и другие
Arte France, arte France Cinéma, Atelier de Production, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Cinémage 13, Garidi Films, Nexus Factory, OCS, Région Nouvelle-Aquitaine, uFund, uMedia Family
Франция
2019

По словам самого Кантена Дюпьё, после сюрреалистического кружева «На посту!», ну очень вольного римейка «Под предварительным следствием» Клода Миллера, нашпигованного референсами – от Бертрана Блие до Луиса Бюнюэля, – ему хотелось вернуться к лаконизму «Шины». Снять что-то чуть менее сомнабулическое и чуть более сырое, что-то, напоминающее стейк с кровью. Шмат мяса, пахнущий дымком прерий, обугленный снаружи, сочащийся сангиной изнутри.

Так родилась «Замша» – притворяющаяся игрушечным, постмодернистским вестерном философская притча. История одержимости человека вещью, субъекта объектом, означаемого означающим – заковыристая метафора с тысячей возможных трактовок: от очевидного и примитивного вроде эпидемии консьюмеризма, захватившей планету, до скрытого и трансцендентного вроде онтологии кино или фаустовского пакта, на котором зиждется любое творчество. Впервые Дюпьё делает шаг в сторону от субкультурных формалистских экспериментов, препарирует современность не ради научного прогресса, а излечения для.

Замша – материя, наделенная мистическими свойствами. Как и резина автомобильной покрышки в «Шине», при помощи телекинеза забиравшая жизни

первых встречных на «диком Западе», мягкая, бархатистая кожа оленя в новом фильме моментально манифестирует свою антропоморфную самость. Попав к новому владельцу, впустив его корпулентный, заплывший жирком торс в свое бархатистое нутро, она незаметно окольцует Жоржа (Жан Дюжарден), сомкнув смертельные объятия. И уже не вырваться. Поделом. Дюпьё дорос до морального императива, финал «Замши» как бы открытый, но вполне однозначный. За преступлением следует наказание, из королевства кривых зеркал есть выход – насквозь.

Нелепый псевдоковбойский наряд – блузон на высокой талии с нашитой по периметру бахромой, ради которого Жорж позабудет прошлое, проедет полстраны – из шумного Парижа в сонную глубинку пограничного департамента Юра, наконец, отстегнет невероятную сумму в семь тысяч евро, – сперва, как в «Шагреневой коже» Бальзака, вроде начнет исполнять все его мыслимые желания, а затем отнимет жизнь. Потому что искусство требует жертв, а любая утопия – на крови.

«Замша» стартует с типичного для Дюпьё постироничного подмигивания. Дюжарден – не стоит, кстати, сомневаться, что главный французский актер десятилетия тут играет себя самого, непростого простака, умело притворяющегося дурачком у праздничка, тонкую натуру, – индифферентно крутит баранку старенькой «Ауди 80». За окном скользит унылый осенне-зимний пейзаж Франш-Конте, известный настоящим знатокам галльского мира производством сыра, курительных трубок и гробов. За кадром надрывается Джо Дассен, привычно жалуясь на судьбу-злодейку: если б не было тебя, скажи, зачем бы я жил? На пассажирском сиденье покоится вельветовый пиджак вопиюще дурновкусного золотистого цвета.

Казалось бы, вот оно – уже ставший общим местом для поколения режиссеров-хипстеров (Ромен Гаврас, Гийом Брак etc.) симбиоз культур: той, что родом из беспечной эпохи конца славных 30-х, безвозвратно оставшейся вместе с каникулами в Club Med, картинами «Загорелые на лыжах» и песнями Морта Шумана в прошлом, и той, что из нынешних тревожных времен, от которых с глубокомысленной меланхолией и глупым инфантилизмом принято прятаться за миф о прекрасном далеко. Однако Дюпьё не намерен шутить, а редкие вкрапления юмора в «Замше», закавыченные по-хичкоковски простыми музыкальными кодами в два аккорда, пугают еще больше, чем сцены кровавой расправы. Хорошо смеется тот, кто смеется последним. У Дюпьё право на итоговый аргумент обычно даже не за смертью (слишком узко и конкретно, ведь это только часть жизни), а за экзистенцией, вязким мороком, в котором, как в тумане, тонут любые споры человека – с собой, с другими, с Богом. Именно она – автор лучших гэгов и худших кошмаров. Это мироощущение если не заимствовано, то навеяно творчеством нескольких кинематографистов, чьи имена Дюпьё не устает славить в интервью: Ален Корно, Клод Миллер, Жан-Клод Бриссо и Жан-Франсуа Стевенен.

Уже в «На посту!» кое-где проступала интонация «Черной серии», нетленки Корно с Патриком Девэром. В «Замше» безумие будней настолько же обыденно, никакие девиации или перверсии героев Дюпьё не страшат. Как и Франк Пупар у Корно, Жорж ради мечты, ничуть не более сумасшедшей или жестокой, чем все и вся вокруг, охотно, ни минуты не сомневаясь, отринет мораль, последнее прибежище разума. Облачившись в замшу, он перестанет отличать ночь ото дня, живую природу от мертвой, человека от предмета, взрослого от ребенка, выдумку от реальности и, главное, мысль от дела.

Если бы не было тебя, скажи, почему бы мне тебя не выдумать? Если мужчину бросила женщина, если человека не замечают люди, если ты не тот, кем хотел бы быть, почему бы вместо женщины не полюбить замшевую куртку, вместо друзей не нанять статистов, которые благодарно будут всматриваться в направленную на них камеру, если грезил о свободе и безнаказанности Дикого Запада, почему бы самому не определить фронтир, дальше которого только безучастные горные пики? Почему бы не, только будь готов заплатить сполна. Абсурд течет и видоизменяется вместе с жизнью, но пуля в лоб расставит все по местам. Снова разведет ночь и день, человека и предмет, фикшн и нон-фикшн. Пуля убивает. Смерть все же не часть жизни, а ее конец. Вот и вся экзистенция, вот и спал морок, осел туман.

Это, конечно, иносказание о кризисе среднего возраста, но в большей степени саркастичный фантазийный этюд о генезисе творчества. Автопортрет режиссера в зрелости, с каждой новой работой не приближающегося ни на йоту к своему идеалу. Дюпьё низводит благородный комплекс демиурга и перфекциониста до банального насилия над временем-пространством и существами, этот континуум населяющими. Если кино снимает смерть за работой, почему бы не ускорить темп, не помочь ей со священной миссией. Кино, ныне лишившееся почетного статуса агента влияния, совершает камбэк через неконвенциональные практики, подвовровывая у дока. Показывает то, что было на самом деле, не имитирует, а конструирует.

«Замша», безусловно, еще и пародия на современность, одержимую идеей своей неповторимости, которую, как считается почему-то, могут подтвердить лишь сторонние взгляды. Человеку недостаточно себя самого, ему неуютно в собственной шкуре. Ему нужна замша: чужая оболочка ближе к телу. ◆

Денис Катаев

РАССКАЖИ МНЕ ПРО АВСТРАЛИЮ

«Матиас и Максим»
Matthias et Maxime
Автор сценария, режиссер
Ксавье Долан
Оператор Андре Тюрпен
Художник Коломб Рэби
Композитор Жан-Мишель Блез
В ролях: Ксавье Долан, Габриель Д'Альмейда Фрейтас, Харрис Дикинсон, Энн Дорваль, Катрин Брюне, Мишлин Бернар, Мэрилин Кастонгуэй и другие
Sons of Manual
Канада
2019

Нагнулись надо мной дерев родимых своды,
Прохлада тихая развесистых берез!
Здесь наш знакомый луг; вот милый нам утес:
На высоту его, сыны младой свободы,
Питомцы, баловни и Феба, и Природы,
Бывало, мы рвались сквозь густоту древес
И слабым гладкий путь с презреньем оставляли!
О время сладкое и чуждое печали!

Вильгельм Кюхельбекер

Бывший вундеркинд из Квебека, взращенный на Круазетт (шесть из восьми его фильмов были представлены в разных программах Каннского кинофестиваля), Ксавье Долан стремительно начинает взрослеть (тридцать лет), а потому местами разочаровывает своих преданных фанатов, которые не готовы так быстро отказываться от хипстерского удалого кидалства вместе с ним. Сначала неоднозначную, если не сказать негативную, реакцию в профессиональной прессе получил его англоязычный дебют «Смерть и жизнь Джона Ф. Донована» с когортой голливудских звезд первой величины в кадре. А после

Гран-при в 2016 году на этот раз Долан и вовсе уезжает из Канн без единой награды за новый фильм «Матиас и Максим» и с неприятным негативным шлейфом. Например, кинообозреватель одной из главных французских газет Le Figaro Этьен Сорин ехидно называет фильм «клюквой», не оставляя ему ни единого шанса: «Если быть предельно вежливым, то можно сказать, что “Матиас и Максим” походит на не самый удачный сценарий Педро Альмодовара или Дени Аркана. Но если стать злобным критиком… Однако не хотелось быть злым». Разочаровывают зрителя, профессионала и обывателя, ускользающая энергия и все чаще проявляющаяся меланхолия, усталость и необратимость его картин. Признаки упадка режиссера можно разглядеть уже в фильме «Это всего лишь конец света», где Луи (Гаспар Ульель) прощался с прошлым и жизнью заодно. А теперь с уверенностью можно заявить, что неуловимая печаль, элегическая тоска и сплин – это его новый почерк и стиль. Взрослый Долан уже совсем не такой раскрепощенный, каким был в своих молодежных хитах – «Я убил свою маму» (2009), «И все же Лоранс» (2012), «Том на ферме» (2013) или «Мамочка» (2014). Отныне он ушел в тягучую лирику, и вроде бы это ему не очень-то идет, по общему признанию. В журнале Hollywood Reporter, например, после премьеры пожаловались на отсутствие прежней страсти у канадского режиссера: «Несмотря на вкусовые огрехи, в предыдущих работах Долана была видна рука эмоционального художника, в них можно было разглядеть хоть и гротескное, но все же сердцебиение прямо на экране… […] Теперь же мы видим в его картине неоднозначных и не очень приятных персонажей, вымученное наслоение провокаций, двусмысленности, напряжения и противостояния».

Однако внешне новый фильм Долана выглядит как очередное игровое стилистическое упражнение режиссера-визуала в духе первых картин (этот фирменный метод кулуарно уже давно прозвали долановщиной). Действие снова разворачивается в родных монреальских пейзажах, герои говорят по-французски, а перед нами камерная история с любимым набором: подростковые переживания, гомосексуальный флёр, перверсивная коммуникация с матерью (которую, конечно же, играет муза Энн Дорваль), а сам Долан снова в одной из главных ролей. Матиас и Максим – друзья детства, настолько близкие, что, кажется, знают друг про друга все трещинки. На пороге прощания с юностью они развлекаются, выпивают, играют в крокодила в компании таких же беззаботных двадцатилетних, что максимально красиво и изящно заснято на 35-*мм* пленку верного оператора Долана Андре Тюрпена под Pet Shop Boys и легкую инструментальную музыку. Они еще по-мандельштамовски «свободны, ветрены и пьяны» и в этом беспечном мгновении напоминают тех самых неразлучных царскосельских лицеистов, к которым мы привыкли со школьной скамьи. Между разными по внешности и темпераменту героями устанавливается слепая и бессознательная тесная эмоциональная связь, которая даст о себе знать в момент необходимой трансформации и жизненного слома. Матиас

(Габриель Д'Альмейда Фрейтас) – красавец брюнет, перспективный юрист, карьерист, закованный в галстуки и костюмы, со сформированным представлением об идеальном будущем, приличной девушкой под рукой и свадьбой на горизонте. Максим (Ксавье Долан) – полная его противоположность, странный неопределившийся неформал из неблагополучной семьи, со шрамом на лице и татуировками на теле, который пытается вырваться из бытовых неурядиц и уехать хоть на край света – в Австралию. На протяжении всего фильма он безумно интересно рассказывает об этой заветной стране. Здесь любопытен выбор именно Австралии. Мотив эмиграции в эту страну хорошо описан в недавней книге «Брисбен» Евгения Водолазкина. Брисбен здесь полуреальный, у российского писателя он выбран скорее как идеальный уголок, куда уехала (или, быть может, уехала) мать главного героя. Когда у нас зима, у них – лето. Брисбен – это утопия, мираж, мечта, символ чего-то недостижимого. Именно перед таким неизвестным и стоит Максим, пока еще здесь в Монреале с лучшими друзьями и нестабильной матерью «в завязке». Брисбеном оказывается и возникающие между протагонистами чувства – недостижимый идеал. Одновременно с необходимостью взрослеть с главными героями случается нелепое происшествие, которое послужит спусковым крючком к старту новой стадии отношений между ними. Подружка с кинематографичным именем Эрика Риветт (так синефил Долан с юмором на злобу дня придал отцам-основателям «новой волны» Эрику Ромеру и Жаку Риветту женское лицо) снимает студенческую короткометражку, где им придется впервые по-настоящему поцеловаться. После этого «инцидента» бессознательная привязанность оборачивается чем-то более серьезным, а в картине начинает разворачиваться драматичная история любви со всеми необходимыми элементами крепкой мелодрамы – ревностью, слезами, болью, страданиями, грустью и даже попыткой петтинга, которым все в итоге оборачивается. Неготовность Матиаса к перестройке привычных паттернов поведения и эмоциональный бунт Максима превращают эту историю в тот самый набор страстей, за который Долана так изначально полюбили. Но с одной лишь разницей, что теперь весь этот чувственный театр не напоказ, не носит площадной характер, как в «И все же Лоранс» или «Воображаемой любви» (2010), а засел где-то глубоко внутри, оттого показанное на экране кажется более проникновенным и значимым.

В последнем сезоне популярного сериала «Черное зеркало» от Netflix в серии «Страйкинг Вайперс» про VR-секс проверяли, имеем ли мы основания рассматривать близкую связь между нашими аватарами и диджитал-клонами в виртуальном пространстве как настоящую, то есть продолжением нашей личной жизни в реальности? Поцелуй в качестве проверочного элемента и триггера там тоже, кстати, присутствует. Точно в такой же манере Долан в «Матиасе и Максиме» попытался в модной сегодня среди интеллектуалов манере раздвинуть границы определения дружбы, которая не только грозит обернуться

«Матиас и Максим», режиссер Ксавье Долан

любовью при случае, но и понимается многими как высшая степень любви. То есть автор буквально задается вопросом, можем ли мы рассматривать чувства близких друзей как интимное переживание, подчас даже более высокое, чем конвенциональные отношения, на которые, например, априори настроился Матиас со своей девушкой. Мне не раз приходилось затрагивать тему дружбы как новой сексуальности, вспоминая бестселлер Ханьи Янагихары «Маленькая жизнь», который наиболее тонко переосмыслил концепцию межличностных коммуникаций и «союз, который нельзя узаконить». В данном случае Ксавье Долан продолжает подобные размышления в сторону более откровенной дружбы. Неожиданный любовный опыт между близкими людьми, которые даже не догадывались об этом, может шокировать и напугать участников этой психологической турбулентности или же, наоборот, в состоянии придать новых сил, помочь раскрыть глаза на себя и найти ту самую дорогу к Брисбену. Но не все способны на такого рода переживания, потому справиться с природным притяжением – невыносимая задача для обоих, несмотря на разные взгляды на жизнь. Тяжелее это осознавать, когда знаешь своего друга буквально с пеленок, как и случилось с Матиасом и Максимом. Они давно уже семья в привычном понимании этого слова, когда мама друга становится и твоей второй мамой, выражаясь категориями второсортных сериалов. В привычной формуле отсутствует только одно звено – секс. Но и тут ответ найден. Интересно, что выход фильма по времени относительно совпал с обсуждением термина демисексуальности[1] в прессе, которое тоже означает переформатирование понятия любовных связей, то есть в буквальном смысле предполагает разновидность сексуальности, при которой человек испытывает влечение только в глубоких и надежных связях. Это то состояние, когда для человека романтические и душевные связи

1. https://www.independent.co.uk/life-style/love-sex/demisexuality-what-is-it-sex-orientation-emotional-relationships-physical-a7912661.html

превыше постели, а половая жизнь становится лишь их следствием, от которой можно смело отказаться ради близости с человеком. Нелепая сцена петтинга в картине наглядно показывает, насколько привычные представления о близости могут быть вариативными. Переживание такой модели дружбы для Матиаса и Максима – фундамент, на котором при любых жизненных сценариях будет строиться вся их раздельная долгая счастливая жизнь, у кого-то в Австралии, а у кого-то в браке с детьми. Потому слоган этого фильма – Best friends forever!

Опираясь на личный опыт и частичное непонимание подобной схемы отношений, многие критики потому, вероятно, и не смогли разглядеть очень тонкое переживание Долана, которого он всячески пытается добиться в этой щемящей картине. Это высказывание о важности обретения своего человека, мимо надо бы не пройти. «В возрасте моих героев вокруг меня было много удивительных личностей, которые на меня повлияли. Они попадались на моем пути в нужном месте и в нужное время. Я впустил их к себе, и они стали моей семьей. Только ощущая их рядом, я могу быть собой. То, что я отдавал или даже терял, любя их, вернулось ко мне сполна. Единственный результат моего закончившегося двадцатилетнего периода – это даже не кино, а мои друзья», – пишет режиссер в официальном буклете фильма к премьере в Каннах. На деле получилось интимное авторское высказывание очень тонкого режиссера про внутренний выплеск и ураган эмоций, которых можно ждать вечно, про что-то такое близкое, что нельзя описать словами, которое можно только почувствовать кончиками пальцев. Это, конечно, лав-стори, но максимально камерная, без экспериментов и эпатажа. Но все-таки ощущение кино здесь на высоте – как и воздуха, которого, может быть, и правда не хватало в последних картинах. То есть, если присмотреться пристальнее, Ксавье Долан сегодня совсем не в упадке, наоборот, растет. Несмотря на привычные сюжеты и знакомые типажи, в этом фильме режиссер максимально далеко отходит от себя прежнего, становится глубже, отказываясь от привычных формул и излюбленных стилистических приемчиков ради понимания сути внутренних переживаний своих героев. Он выбирает то, что раньше упускал из-за чрезмерной визуализации эмоций и любовей. Потому в итоге самое забавное, что в этом году по-настоящему долановщину в Каннах дал не он, а его бывшая актриса и соотечественница Монья Шокри, которая удивительно легко и непринужденно справилась с дебютом «Девушка моего брата» в лучших традициях раннего Долана. А сам Ксавье явно поставил точку на своих переживаниях, признался в любви к друзьям и готов двигаться дальше… возможно, в Брисбен. ◆

Зара Абдуллаева

НЕСОГЛАСНЫЕ

«Свистуны»
La Gomera
Автор сценария, режиссер Корнелиу Порумбою
Оператор Тудор Мирча
Художник Симона Пэдурецу
В ролях: Влад Иванов, Катринель Марлон, Родика Лазэр, Агусти Вилларонга, Сабин Тамбря, Истван Теглас, Кристобал Пинто, Антонио Буил, Джордже Пиштеряну, Андрей Чопек и другие
42 Km Film, Bord Cadre Films, Film i Väst, Komplizen Film, Les Films du Worso
Румыния – Франция – Германия – Швеция
2019

Камера любуется могучими скалами, морем – «жемчужиной» (доносится из репродуктора) одного из Канарских островов. Сюда, на остров Гомера, прибывает некто Кристи – Влад Иванов, актер-эмблема румынской «новой волны». Это он в фильме «Полицейский, прилагательное» изводил коллегу-простака по имени Кристи, вынуждая закрыть дело, в котором тот пытался разобраться. Оружием тогдашнего шефа полиции в подавлении существа Кристи был толковый словарь. Замороченный словами, рассуждениями, подчиненный сдавался, становясь «прилагательным» системы. Спустя годы в «Свистунах» Порумбою возвращается к давнему герою. Остался ли он сломленным честнягой или что-то с ним произошло? Случаен ли выбор актера, игравшего у Порумбою демагога, как бы Порфирия Петровича, а у Мунджу (в картине «4 месяца, 3 недели и 2 дня») – циничного доктора, промышлявшего подпольными абортами в социалистической Румынии? Так или иначе, но пока невыразительный Кристи, знакомый социальный типаж, переносится в экзотическое пространство. Его встречает подозрительный тип, отбирает мобильник – «всюду прослушка» – и отвозит к Джилде (Катринель Марлон).

Всегдашняя, но латентная ирония Порумбою, неизменно прошивавшая его поэтику, теперь расцвечена бойкими красками. «Свистуны» разбиты на главки – «Джилда»,

«Кико», «Мама», «Магда», «Пако»… Названия сверкают на звонком «техноколоре» фона. Красный, желтый, лиловый, зеленый, синий, белый экран вторит цвету костюмов героев. А отсылает к цветам радуги.

Фам фаталь в роли Джилды встречает Кристи, беспрестанно куря, как положено ее тезке из одноименного фильма, и просит забыть все, что было в Бухаресте. Флэшбэк. Неужели это фильм Порумбою? Хронология порушена. В Бухаресте – завязка. Джилда соблазняет (объясняя правила игры) комиссара, чтобы он ей помог спасти партнера по бизнесу. Речь о тридцати миллионах, которые наркоторговцы отмывали на матрасной фабрике. Порумбою не забудет снять и внеочередной выход с этой фабрики рабочих.

За Кристи установлена слежка. Камеры всюду. Полицейский, следящий за ним у монитора, точь-в-точь фигурант из парадокументального румынского кино. Из репрессивного мира. Порумбою не смущается смешением стилей, а куражится, по-ребячески отдаваясь простецкой детективной интриге. Однако в нее он, филолог, внедряет не обиходный трюк.

Слова, которые можно трактовать так и сяк, заручившись словарем или став участником телевизионного ток-шоу, Порумбою меняет на редчайший способ коммуникации. Вместо дискуссий о правилах грамматики, измененных в Румынии после революции и задолбавших ее граждан, он выбирает фонетический способ общения, никакой интерпретации не подвластный. Свистуны, посылающие друг другу информацию, используют язык сильбо. Вот для чего Порумбою понадобились Канары. Сильбо – язык гуанчей, свистящая форма одного из диалектов испанского языка, к которому его приспособили конкистадоры. Островитяне передавали на сильбо сообщения, преодолевая расстояния, горные ущелья и долины. Сильбо, не знающий преград ни в море, ни на суше, – язык свободы. No pasaran.

Вот и Кристи обучают свисту – пальцы за щеку, под язык, легкие расправить, чтобы пулей в ухе засвистело. Кристи объясняют у доски количество согласных, сравнительную долготу гласных в испанском и румынском языках. Кристи тренируют. Так его готовят стать связным между преступной островной группировкой и Румынией, откуда он получает задание вызволить миллионы и подельника Джилды.

Мотель, место встречи преступников и преследователей, назван «Опера». Там звучит «Каста Дива», навязчивый издевательский лейтмотив фильма, начавшегося под Passenger Игги Попа. Замешанный в бандитском сговоре Кристи решает втянуть в игру Магду, шефиню полиции, предлагает ей миллионы поделить, а дело закрыть и товарища Джилды выпустить. Но поскольку всюду камеры слежения, Кристи назначает встречу в синематеке. Поделившись беззаконной идеей, он из кинозала уходит. А Магда остается досматривать на экране «Искателей». Сцена погони из фильма Форда вдохновит полицейскую и отзеркалится в спецоперации, разыгранной на заброшенной киноплощадке, владелец который ею же арестован.

Музыкальный сумбур – в финале Порумбою нагло столкнет на звуковой дорожке Карла Орфа, Штрауса, Петра Ильича и Оффенбаха[1] – запараллелится киноцитатами. Прямые, косвенные и пародийные (из «Психоза») вмешательства воссоединятся (перед освобождением протагониста из родимой репрессивной страны) с цитатами «ностальгическими». Кристи, потерявший память в результате автокатастрофы, но не забывший птичий язык – опорную конструкцию воздушного фильма, – окажется в психбольнице. Там медбрат-надзиратель отведет его в палату, чтобы завлечь просмотром старого румынского сериала про комиссара полиции.

В пересказе «Свистуны» кажутся чушью. Неужели Порумбою заинтересовался запоздалой активацией постмодернизма? Даже если и так, он все равно продолжает вести диалог со своими прежними притчами, воспаряя при этом из постреволюционной румынской унылости, заземленности в синее небо, в сладкоголосый сон. Но главное – в иллюзион. Очень странно. Мы любили его за другое.

А Порумбою, взыскуя свободы без революций, впадает в детство, плюет на моду и тренды. Иллюзионистскими «Свистунами» он вышибает, как клин клином, диковинные иллюзии, свойственные его запутавшимся, неудовлетворенным персонажам из прошлых фильмов. Они ведь тоже пытались выпрыгнуть из рутинной реальности, оставаясь к ней приговоренными, в утопию или мечтания.

Герой документального фильма «Бесконечный футбол», провинциальный будничный клерк, выдумывал завиральные правила игры, надеясь залечить посттравматические синдромы, связанные и с его личным опытом, и с тем, что Румыния слишком медленно догоняет Европу. Изобретая бредовые футбольные правила, он желал ни много ни мало переиграть свою судьбу, преобразиться из маленького человека в суперзвезду комиксов.

Герой игрового «Сокровища» (сценарий был основан на реальной истории) по имени Кости, служащий офиса, верил в сказки, которые он исправно читал сыну, и отправлялся искать клад, якобы зарытый до прихода в Румынию коммунистов. Парадокс заключался в том, что герои этого фильма уже не играли, как в «Полицейском, прилагательном», словами. Сокровище – это злато, драгоценности, объяснял сын папе. И Кости, обналичив в банке найденный клад (облигации концерна «Мерседес»), спускал деньги на ювелирку, чтобы сказку сделать былью. Порумбою возвращал понятию «сокровище» прямолинейный вечный смысл, извлеченный из детских книжек.

«Сокровище» – фильм простодушный, но не наивный. «Свистуны» – фильм наивный и фильм-преодоление. Это попытка расстаться с идиотизмом и травмами постреволюционной румынской реальности. Унестись в «третье измерение», дав Кристи, владеющему сильбо, шанс обойти ловушки, подстерегающие его на Канарах и в родной стране. Сделать его несогласным с законами, правилами, установленными там и тут. Можно было бы сказать, что теперь не только персонажи

1. Этот убойный микс сопровождает реальное, а не выдуманное сингапурское музыкально-световое шоу, на которое Порумбою отправляет Кристи с Джилдой.

«Свистуны», режиссер Корнелиу Порумбою

Порумбою, а он сам желает распрощаться с двойственной румынской современностью, которую исследовал на разные лады. Поэтому он выпадает из гибридной реальности, пропитанной мифотворчеством или фантомными упованиями, в реальную историю кино и наслаждается приключенческим жанром. При этом находит и способ, позволяющий утопии своих современников превратить именно в реализм без берегов, в мир без границ и пограничников.

Завсегдатай «Особого взгляда», Порумбою «предал» самостийную поэтику и попал в официальную программу Канн. Возможно, потому, что она в этом году была зациклена на жанрах. На олимпийских синефильских играх, в которых Порумбою показался «бедным родственником». Один из лучших (наряду с Пуйю) режиссеров румынской «новой волны», обладающий философической складкой и строгим мышлением, вдруг вступил на новую территорию. В буквальном смысле – улетев снимать на Канары, разомкнув привычное место действия. В конструктивном – позволив себе немыслимые прежде флэшбэки, залапанный музыкальный беспредел, простодушные синематечные отсылки. И в содержательном – выбрав игровую стихию вместо «наблюдения за реальностью», всегда, впрочем, у него пронзенную нонсенсом, унаследованным постсоциалистической Румынией от дореволюционного режима.

Как же должна была измотать почти невидимая, запорошенная снегом и технической нескладностью телекартинка («Вторая игра»), чтобы Порумбою усвистал на Канары. Как же надо было потерять интерес к филологической казуистике (шефа полиции), чтобы, не изменяя собственным лингвистическим пристрастиям, оживить птичий язык. В сущности, партизанский способ коммуникации.

Архаический язык Порумбою внедряет в «Свистунов» подобно тому, как книжник и самурай Джармуша пользовался голубиной почтой для связи с карикатурными гангстерами, любителями мультиков.

Сильбо вырывает травмированного Кристи в «сказочную» реальность, в потустороннее пространство, освещенное лампочками на пальмах, украшенное свиданием с Джилдой и, возможно, рожденное воспоминанием Порумбою о романтической встрече девушки и полицейского в «Лоре» Преминджера.

Порумбою всегда фиксировал сдвиги в своей документальной, парадокументальной и вместе с тем эксцентричной поэтике. Но в приключенческих «Свистунах» он заявил о прощании (возможно, не навсегда) со своим взрослым и умным кино. Не желая тиражировать наработанные умения, Порумбою признался в исчерпанности самой фиксации закомплексованной, искаженной румынской повседневности, которую он снимал – в прямом и переносном смыслах – слой за слоем. Заручившись теперь ролевыми шаблонами новых героев, он предпринял испытание своей творческой свободы, но в рамках, заданных универсальными жанрами. Непривычная условность должна была по идее вписать режиссера в глобальный кинематографический миф. Но твистующая конструкция «Свистунов» кажется в его биографии необходимой передышкой, антрактом, дивертисментом.

Две киноплощадки, задействованные в сюжете, и повсеместные камеры слежения образуют арку, сквозь которую предстоит проскочить героям фильма, чтобы остаться либо живыми, либо мертвыми.

На острове в красивом ангаре (арт-пространстве) бандиты прессуют Кристи, в этот момент раздается в дверь стук. Какой-то режиссер ищет локацию для съемок. В Румынии шефиня полиции Магда отправляется в киногородок с пустующими декорациями, где якобы должны быть спрятаны деньги, чтобы заманить и уничтожить противника.

«Свистуны» располагаются между устаревшим (изжитым) и еще не снятым кино. Между оставленным прошлым и неизвестным будущим. Таков, по-моему, личный мотив Порумбою, заложенный в игривых «Свистунах».

В 2006-м еще можно было обсуждать, случилась ли румынская революция в 1989-м или ее не было, как в фильме «12:08 к востоку от Бухареста». Теперь обывательский абсурд режиссера не волнует. Теперь жанровые твисты «Свистунов» свидетельствуют, похоже, об отсутствии у Порумбою социальных иллюзий и о том, что бессобытийная румынская повседневность порождает еще большие фантазмы, чем реальность сугубо киношная. Поэтому персонажи «Сокровища» и «Бесконечного футбола» пытались свою ограниченность, скуку или ужас жизни обмануть, обыграть, преодолеть феерией на детской площадке и грезами.

Поэтому если камеры слежения, прослушка на Канарах и в Румынии создают прозрачный мир преследователей и жертв, из которого не выскользнуть, то у(с)покоиться возможно только в мире призрачном. Таково по-детски мудрое убежище от пустоты или страхов действительности, над которым не властны ни границы, ни обстоятельства места и времени. ◆

Зинаида Пронченко

В ГЛАВНОЙ РОЛИ

Портрет Алена Делона

Твой рост – всего 177. По сегодняшним стандартам мужской красоты совсем немного, даже чуть ниже среднего. В 2019-м любая красавица на красной дорожке Каннского фестиваля, надев каблуки, окажется если не вровень с тобой, то чуть выше. Думаю, мещанскому мачо, как называла тебя ta puppele Роми, такое соотношение мер и весов пришлось бы не по вкусу. Поэтому хорошо, что тебя больше не зовут под свет софитов.

Получая почетную «Пальму», ты будто попал на свои же похороны. Торжественные и чуть снисходительные речи, напоминающие газетный некролог. Тягостно, мучительно, неуютно в этом XXI веке. Ведь Ален Делон – о себе, единственном и неповторимом, исключительно в третьем лице – признает превосходство только других мужчин, старших по возрасту и званию. Да и то, досье авторитетов закрыто, давно убрано в дальний ящик, уже не пополнится никогда. Рене Клеман, Лукино Висконти, Жан-Пьер Мельвиль, Джозеф Лоузи. И баста. Все – мэтры, все – покойные, всем ты попил крови на площадке. Ведь Ален Делон не слушает никого, кроме собственных демонов, которые ему нашептывают с детства и по сю пору: ты – маленький, не любимый родителями мальчик, ты – обуза, но ты и дикий пес, покажи им, добейся если не уважения, то страха. В конце концов, как учил тебя Франсуа Маркантони в незапамятные времена в Тулоне: угроза – лучшее средство убеждения.

С другой стороны, какая банальность эта мужская правда и кодекс чести. Какая пошлость этот психологический портрет, выписанный словно по лекалу. Развод родителей, хулиганство – побочный эффект одиночества, трудный подросток, бунтарь по причине, отправившийся в Индокитай на колониальную войну, чтобы из отрока превратиться в мужа. Этими базовыми

←
Ален Делон. 2019

экзистенциальными страданиями, по два с полтиной (франка), Ален Делон оправдывает примитивную мизогинию и вечную надменность на грани с хамством, блатные привычки и моральный релятивизм «расы господ», к которой причислил себя без спросу? Bon… Оправдываться все равно поздно. Твоя красота поблекла, твои фильмы смотрят студенты киношкол и сентиментальные пенсионеры. Уже никому нет дела до XX века, разве что женщинам Голливуда. Вряд ли они читали Томази ди Лампедузу. Вряд ли догадываются об истинном значении легендарной фразы: «Чтобы все осталось по-прежнему, все должно измениться». Настоящий хищник должен уметь приспосабливаться под новые обстоятельства, чтобы и дальше пожирать своих жертв. Как вам такая мораль, дамы?

В 1957 году хищник еще был чумазым котенком. Сколько бы ни рисовался на Круазетт, куда приехал в качестве «плюс один» Жан-Клода Бриали, сколько бы ни получал авансов от старлеток, Ален Делон был никем и даже не подозревал, что скоро, через пару лет, станет всем. Не гнушающимся объективации – хотя и слова такого не существовало – сердцеедом, чья харизма при этом совершенно абстрактна, а телесность условна, на зрителя поглядывает исподлобья манекен в плаще и шляпе. Все, как и вначале, равняется ничто. Сколько бы мы ни встречались с тобой глазами, нам тебя не ощупать, в кадре – пустота и шлейф аромата от Диор. Не потому ли ты так к месту в картинах Мельвиля, особенно в «Самурае». Ты – часть этой насыщенной пустоты и говорящей тишины, ты есть и тебя нет. Камера тебя любит, но не постигает. Идеальный никто, проходимец, в мгновение ока захвативший Олимп. Не актер, но звезда.

Благодаря женщинам. И, справедливости ради, слишком пристальному вниманию гомосексуального лобби из Cinemonde в лице критика Жоржа Бома. Непонятно, по какому праву, до всяких камео, посвящающего этому ноунейму пространные заметки, полные прилагательных в превосходной степени. «Невозможно красивый, невероятно загадочный» и далее характеристика a l'eau de rose, из которой узнаем историю сиротки, Неточки Незвановой в штанах: сошел с поезда на Лионском вокзале с шестьюдесятью франками в кармане и просроченным билетом на метро, ни кола ни двора, лишь огонь в чреслах, пардон, во взгляде. Сошел и тотчас же оказался у Бома дома. К вопросу о гомофобии. Десять лет спустя, в 1969-м, в интервью BBC, отвечая на провокацию – спал ли Делон с мужчинами, – ты как бы пошутил, процитировав Мишеля Симона: «Даже если и да – то что? Если тебе нравится твой козел, займись с ним любовью». Как вам такой цинизм, месье?

Твой дебют в кино, прости, есть провал. Ты ужасен в фильме Ива Аллегре «Когда вмешивается женщина». Женщины вмешались и до команды «мотор!» – Брижит Обер познакомила тебя с Эдвиж Фейер, та представила тебя Мишель Корду, которая привела тебя за ручку к мужу-режиссеру. Твой Жо, вертлявый болван на подхвате у бандитов

с Cote d'Azur, позорил седины Бернара Блие, делившего с тобой экран. Актерами рождаются, а не становятся. Аллегре не смог тебе объяснить, что, если не умеешь играть, не надо стараться.

Лишь в 1959-м Рене Клеман дал тебе ценный совет: забудь про камеру – живи. И вот результат. Без преувеличения гениальная роль в «На ярком солнце», первой и доселе лучшей экранизации бестселлера Патрисии Хайсмит. Шедевр Клемана многократно разобран на цитаты. Будто бы он и снимался как наглядное пособие по режиссуре. Делон у Клемана хорош в каждой сцене. Естественно, Пигмалион любуется Галатеей. Морис Роне, актер на порядок талантливее, осознанно тушуется, догадавшись, что его предназначение – оттенять твою кошачью грацию и филигранный профиль. Образцово-показательный момент «На ярком солнце» – когда ты, пробравшись в резиденцию Филиппа, инсценируешь его суицид. Знаменитый танец в личных покоях: от постели, которую надо смять, до печатной машинки, на которой надо настучать предсмертную записку. Эта нервная суета преступника выглядит настолько убедительно, что кажется отрепетированным ритуалом профессионального мерзавца. Тебя. Доверчивая публика неминуемо поставила знак равенства между Томом Рипли и Делоном, записав тебя навсегда если не в негодяи, то в отрицательные герои, с которыми лучше не связываться. И где-то они правы, ведь ты ничего не играл, ты не умеешь. Удивительно другое – почему нам так хочется, чтобы Рипли выпутался, чтобы в финале ты, хладнокровный, расчетливый убийца, так и остался загорать на пляже со счастливой улыбкой на лице.

Из Неаполя курс на север, в Ломбардию. Словно реализуя застарелую эротическую графоманскую фантазию Бома, ты сойдешь на Milano Centrale с поезда нищий деревенщина в компании таких же неотесанных братьев. Висконти переименовал тебя в Рокко, падшего ангела. Боже, как трогательно, стареющий гений теребит вдохновение, возбуждаясь от вида очередного эфеба, выписанного по каталогу из Пятой республики. Теперь среди лидеров продаж, культурных особенностей на экспорт, ты после «На ярком солнце» значишься где-то между «французской болезнью» и «французским поцелуем». Висконти чует мифологический потенциал, но ошибается в специфике. Рокко, конечно, роль не для тебя. Ты не способен на внутренние переживания. Ты не годишься в святые и мученики. Погибнуть, трагически изогнувшись под прицелом, да. Сколько угодно. Бежать, курить, стрелять, трахать, снова стрелять и снова курить, зная, что все бессмысленно и сиюминутно. Тоже да. Морально терзаться – ни в коем случае. Кто верит в судьбу, как ты, не тратит драгоценное время на сомнения. Висконти ошибся, но фильм от этого только выиграл. В первые секунды, стоит признать, мы огорошены: это что за самозванец протягивает с глупой ухмылкой апулийские апельсины автохтонному населению на помолвке Клаудии Кардинале и Спироса Фокаса? Этот хлыщ – Рокко Пароди, миланский Мышкин, его самопожертвованием мы должны восхищаться, в его этическую непоколебимость верить? Но сразу после завязки вот эта твоя

неловкость, ощущение, что ты надел обувь не по размеру, и рождает в нас понимание, каково это быть столпником, держаться изо всех сил на высоте, стоять на страже, убивать, хоронить свое счастье.

И снова Рим, теперь черно-белый, безлюдный, словно на карантине, красота Вечного города обезоружена, уничтожена Антониони с умыслом. Человек человеку одинок. И не нужен. Тебе знакома эта сказка на ночь, ведь вместо колыбельной ты слушал ссоры матери с отцом, а еще выстрелы. В Монруже, куда тебя поместили на время в приемную семью тюремного привратника, казнили многих, в том числе Робера Бразийяка, коллаборациониста, но также и киноведа, его написанной в 1935 году совместно с Морисом Бардешем «Историей кино» зачитывались Жорж Садуль, Анри Ланглуа и твой новый «командир» Антониони.

Пьеро в «Затмении» молод, красив и глуп. Совсем как ты. Разумеется, его глупость никак не связана с эрудицией, он глуп, потому что ничего не чувствует или недостаточно, чтобы испугаться. Глупость – это грубость. Неспособность уловить нюансы – любви, грусти, радости, тоски. Почему порванная бретелька на платье, плавающая в бочке с водой деревянная щепка – знак, признак надвигающегося или уже случившегося несчастья. В «Затмении» впервые видно, как именно ты целуешь женщин: торопливо и без страсти. Целовать ты умеешь лишь собственное отражение в зеркале. Не потому ли так хороша, так точна твоя пантомима у Клемана в «На ярком солнце». Единственный раз, когда ты поцелуешь женщину с чувством, с толком, с расстановкой и, главное, с нескрываемым желанием, – в «Танцевальной машине» аж в 1990 году, возраст – самолюбию помеха.

В «Мелодии из подвала» ты противостоишь скале, кумиру юности, Габену – в Сайгоне ты семь раз посетил сеанс «Не тронь добычу» Жака Беккера – вместе с Лино Вентурой, с которым ты встретишься в «Сицилийском клане», и Бурвилем, попавшим с тобой в железные тиски «Красного круга» – он составит святую троицу приемных отцов, ведь родного у тебя никогда не было. Дореформенные многотысячные банкноты мокнут в бассейне Монте-Карло, ты слишком красив для мелкого уголовника, методично имитируя пластику вокзального рукосуя, ты все равно не способен нас убедить, что жизнь не дает тебе шанса. Зато кино распростерло объятия, пустячок от Анри Вернея закрепит тебя в статусе международной звезды, и в СССР и Японии твое имя начнут произносить с придыханием.

В 1964-м ты уже так известен, что можешь позволить себе выбирать не только фильмы, но и режиссеров к ним. «Непокоренный» Алена Кавалье, антимилитаристский манифест, обличающий колониальную политику Франции де Голля, впервые назвавший войну в Алжире геноцидом, а террористов – борцами за независимость, не был бы снят без твоего хотения. Слава героям, не согласным с молчаливым большинством. Слава тебе, наступившему на горло собственной песни. Ведь ты голлист, правый, консерватор, но искусство для тебя выше любой

идеологии. Oui, oui, адвокатам обвинения сегодня стоило бы освежить память. Таких «самосожжений» в твоей фильмографии полно – от «Вдовы Кудер» до «Двоих в городе», от «За шкуру полицейского» до «Месье Кляйна».

У Кавалье ты, enfin, выглядишь не мальчишкой, тебе двадцать девять, но легко могло бы быть сорок. Ты съел свой пуд соли, ты разочарованный взрослый мужчина, отпускающий скабрезности и колкости не куража ради, а потому что жизнь и вправду дерьмо. Все врут – и политики, и военные, и фанатики. Надежда еще есть, она, как та замочная скважина, через которую ты протянешь Леа Массари трубочку, чтобы она утолила свою жажду, – крошечный источник света в кромешной тьме безысходности. С «Непокоренным» ты не побоялся скандала, потерял деньги, но шагнул в историю, ту, что пишется с большой буквы.

В 1967-м, за год до революции, ты встретишь самого важного человека в своей жизни. Жан-Пьер Мельвиль, dandy at dusk, для которого слово офицера не пустой звук, но кому в то же время людской закон не писан, герой Сопротивления и сноб, эстет и автодидакт, он станет твоим сэнсэем. Ты станешь его лучшим самураем. Никто, кроме Мельвиля, не снимал тебя с таким вниманием и пониманием. Никому, кроме тебя, не удалось понять и вникнуть в загадочный, пуристский кинематографический бусидо, ощутить себя продолжением чужой воли, смычком и линзой, музыкой и светом, одиноким тигром в джунглях. На первой читке сценария ты прервал Мельвиля минут через пятнадцать: за столько страниц не прозвучало ни единой реплики! Джефф Костелло без сомнения – ты. Персонаж нашел своего автора. Мельвиль заставил тебя замолчать, буквально зажал твой рот рукой. Делон превратился в Делона, имя собственное в нарицательное, в того, кто пьет одеколон и бросает взгляд с экрана. Через годы, через расстояния, через галактики.

После «Самурая» ты десятилетиями эксплуатировал эту обреченность флика или проходимца, слившегося с парижской гризайлью, поджидающего фатальную пулю-дуру, смотрясь в парадные зеркала кабаре Сен-Жермен, или в заднее стекло «Ситроена», или в пудреницу случайной подружки.

Одним из отражений шедевра Мельвиля был малоизвестный «Джефф» Жана Эрманна, эпигона-отличника Мельвиля. Джеффом зовут не тебя, Джефф там – Годо, в ожидании которого разворачивается ювелирная, истинно балетная по хореографии сцена затянувшейся бандитской «стрелки». Пока мерно тикают часы, добавляя по капле напряжения, ты вальсируешь на боксерском ринге, защищая честь не кого-нибудь, а самой Мирей Дарк. Именно она, а не Роми, Натали или Розали, сумела остаться с тобой рядом, догадавшись, что не стоит оспаривать пальму первенства в твоей системе координат с: тобой, твоими псами, твоими фильмами, твоими париями (от воров в законе до цыганских баронов, от Жан-Мари Ле Пена до Карлоса Монзоны).

Кто-то скажет: внутренняя мизогиния и токсичные отношения. Мирей говорила: любовь.

И она не дрогнула и не взяла своих слов обратно, когда случилась «Мэдли». И в жизни, и на экране, уже в кавычках. В 1970 году, сильно после «Жюля и Джима» и незадолго до «Вальсирующих», ты продюсировал один из самых дурновкусных и одновременно трагических фильмов о (не)возможности моногамной любви. И в горе, и в радости, пока смерть не разлучит нас, троих. Номинально режиссером «Мэдли» числится Роже Каан, но это, конечно же, кино Делона о Делоне с Делоном в главной роли. Тебе тридцать пять, ты никогда не был красивее, Мирей так идут прозрачные блузки от Chloe и джинсы клеш. «Мэдли» – фотокарточка на память, оммаж любви, что уже утекает сквозь пальцы. Ты и Мирей – супруги, своим странным браком пытающиеся опровергнуть законы вселенной. Днем вы принимаете в роскошном замке туристов, твой герой – реставратор и антиквар, старящий позднеренессансные распятия выстрелами из аркебузы, а вечером ищите женщин для секса, потому что, как повторяет Мирей с улыбкой Моны Лизы, ты не должен успокаиваться, милый. Однажды вы встретите Мэдли, чернокожую американку с глазами испуганной лани, и ты поймешь: отпустить ее поутру было бы преступлением. Это выспренное кинонедоразумение с первых кадров очаровывает своей безумной кичевой патетикой, абсолютная любовь стеснения не ведает. Ты долго скачешь по полям Нормандии под фортепьянные аккорды короля киношлягеров Франсиса Лея, за спиной у тебя садится солнце, окрашивая кровавым цветом залив Сен-Мишель, по форме похожий на свернувшегося котенка.

Но год спустя из Дон Жуана тебя разжалуют в люмпены. Пьер Гранье-Дефер в неожиданно феминистской картине «Вдова Кудер» (экранизации Жоржа Сименона), действие которой разворачивается накануне «странной войны» в бургундском захолустье, поручил тебе сыграть побитого пса, что скулит и ластится к хозяйке. К вдове Кудер – Симоне Синьоре, женщине за пятьдесят, ее голова седа, ее сердце в шрамах, ее тело устало, но просит ласки. Гранье-Дефер обличает местечковость и ксенофобию французской провинции со злостью Офюльса, Малля, Лоузи. Запах ненависти заглушает аромат молодого вина. Вы с Синьоре хотите немногого – пожить напоследок. Многого и не надо взрослым, повидавшим разные ужасы и свидетельства человеческого ничтожества людям: отправиться поближе к солнцу, пригубить бокал «Живри», улыбнуться друг другу, потом собственным мыслям. Потому что умрем. Все. Скоро.

В 1972-м с большим трудом, после долгих ссор, в которых ты поучаствовал со свойственным тебе авторитаризмом и жестокостью, на экраны выходит «Первая ночь покоя» Валерио Дзурлини. Уже не важно, о чем ты там спорил с режиссером, нарядившим тебя, не сговариваясь с Бертолуччи, в такое же верблюжье пальто, как у Брандо в «Последнем танго в Париже» (год выпуска тоже 1972-й). Видно,

парижские моды – выдумка ревнивых галлов. Моды всегда итальянские. Даниэле Доменичи, il professore, обучающий подростков азам экзистенциализма, играет на деньги, пьет, ненавидит почти бывшую жену, Леа Массари, слоняется вдоль постылых вод Адриатики. Вот зачем ты мучил Дзурлини? Это роль en or, возможно, самая сильная в твоей карьере. Тебе не дали «ветку» за месье Кляйна, подумаешь, Доменичи стоит всех наград мира. Ты все-таки научился играть. Ведь в тебе нет ни грамма аристократизма, твой ум можно охарактеризовать как угодно, но слово «интеллект» уж точно не слетит с языка, тебя невозможно представить декламирующим поэзию. И тем не менее вся вышепоименованная декадентщина с легкостью тебе удается в этой раннеренессансной фреске. Ты смотришь на «Мадонну дель Парто» Пьеро делла Франчески и цитируешь, глазом не моргнув, Леопарди. Mon Dieu, это правда ты? У кого ты позаимствовал эту хрупкость и этот нерв, уж не у молодежи, Депардье с Девэром, попадающихся тебе все чаще на прослушиваниях.

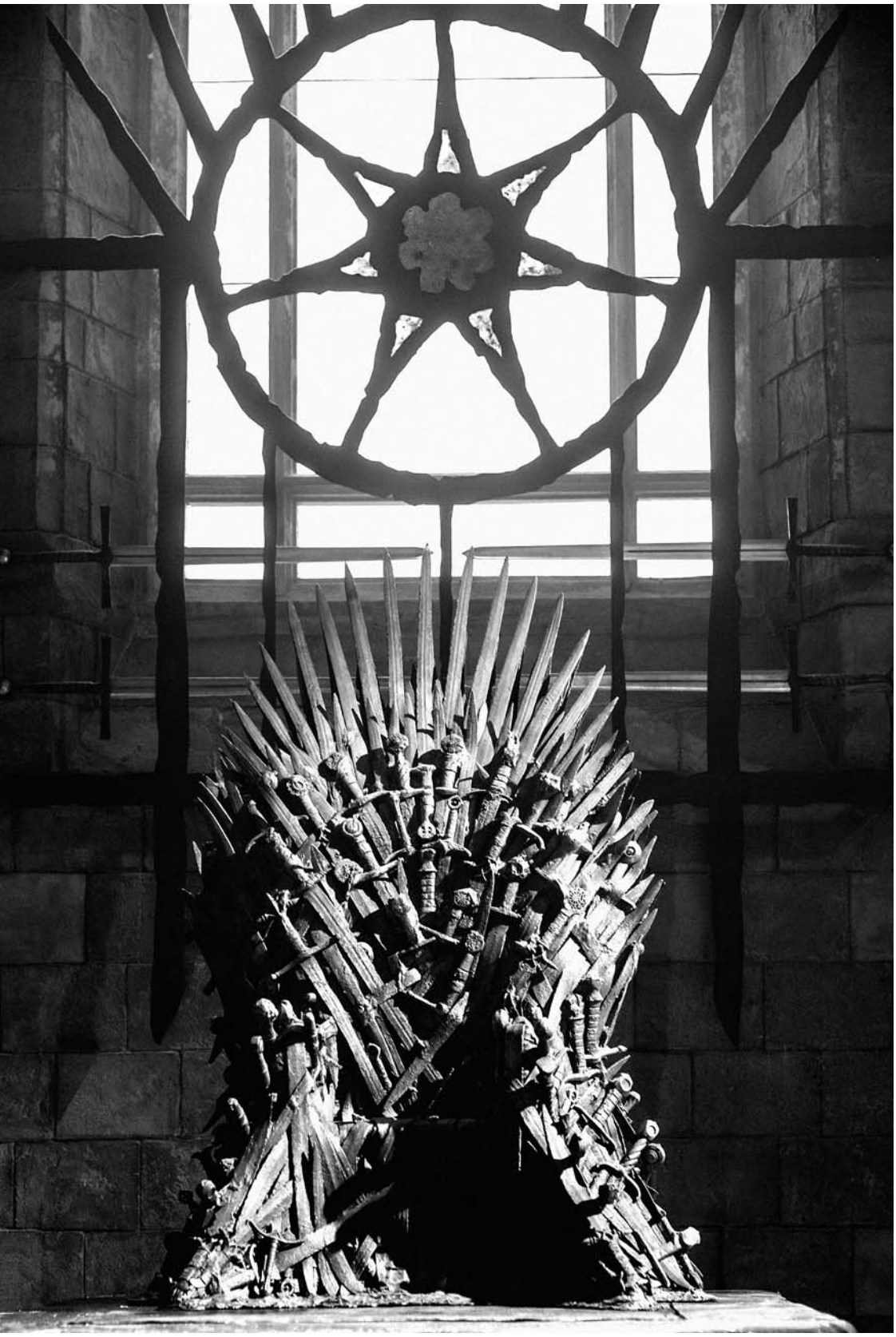
С 1973-го и до наступления XXI века ты занят только одним, важным – монополизацией смерти. Нет, ты не переквалифицировался в магнаты похоронной индустрии, ты воцарился на экране в роли главного покойника. Никто не умирал так часто и так убедительно, как ты. Смерть – твой удел. Иногда нас освобождают от зрелища твоих финальных конвульсий, как в «Месье Кляйне» у Лоузи, называвшего тебя воплощенной трагедией. Достаточно поставить Делона рядом с «Портретом дворянина» Адриана ван Остаде, и смерть берется за работу. Иногда, напротив, мы вынуждены ужасаться вуайеристскому макабру – как твою голову отсекает от туловища гильотина и она катится на камеру в «Двоих в городе» Хосе Джованни – капустным кочаном или медузой-горгоной. А бывает, только часть тебя умирает, как в «Ледяной груди» Жоржа Лотнера, – секунду назад ты выстрелил Мирей в затылок и твое лицо подобно альпийским снегам, безучастно поблескивающим на заднем плане. Твое сердце может просто остановиться, как у обывателя, не героя и не любовника – в «Спешащем человеке» Эдуарда Молинаро ты испускаешь дух за столиком ресторана, в правой руке телефонная трубка, в левой – бокал с шампанским. «Продано», – кричат тебе на другом конце провода, да, действительно ты заплатил по счетам сполна. И уж совсем беспардонно тебя «кончают» в «Троих нужно убрать» Жака Дере, подловив на самом последнем кадре: ты вроде спасся и фланируешь в белых пижонских брюках по Елисейским полям – как вдруг в глотку тебе засовывают дуло пистолета.

Лишь дважды за тридцать лет ты сыграешь не негодяя, не деспота, не конформиста, не беспринципного коррупционера с министерским портфелем, не Казанову, не бандита, не вояку в медалях, а одного из нас. У Бертрана Блие в «Нашей истории» и у Годара в «Новой волне». Так странно, что оба эти автора, противоположные друг другу – один идеолог нескольких поколений, второй, наоборот, певец безыдейного, пофигист и абсурдист, – игнорировавшие тебя, будучи в расцвете лет

(тут без обид, у каждого нашелся свой альтер эго – Бебель и Деде), в конце концов вспомнили про Алена Делона. На закате дня им все же понадобился стареющий Дориан Грей, герой и человек, чтобы поучаствовать в сказке, мораль которой такова: терпение, терпение нужно миру. Ты – человек, для которого Лео Ферре будто специально написал: «Что ужасно в морали, так то, что она всегда чужая». Ты – человек нетерпимый, ненавидящий любые компромиссы. Вдруг воплотил компромисс Блие и Годара с жизнью, перевалившей за половину. В «Нашей истории», упоительнейшем бурлеске на тему страсти нежной, который можно трактовать и как вольную экранизацию «Декамерона» Боккаччо, ты – Робер, автомеханик средних лет, который следует поездом Женева – Париж в вагоне первого класса. Ты все еще красив, но уже тень от идеи. Пивной алкоголизм и бессонница дают о себе знать, твой ангелический профиль чуть менее изящен, небесно-голубые глаза тонут под набрякшими веками, в редеющей шевелюре поблескивает седой волос, трагически клонятся вниз, к земле, уголки губ. Робер – грустный клоун, его натура – плакать на потеху. Донасьена – женщина, которой нечем заняться, она никогда не улыбается. У нее своя история, а у тебя своя. «Вы хотите услышать мою историю? Это история женщины, которую не провожают домой после секса и не дарят цветов», – говорит Донасьена. «А ее можно переписать?» – спрашиваешь ты.

Про «Новую волну» ты сказал кратко лучше прочих: «Это единственный фильм Годара, в котором всем все понятно».

Последняя твоя картина, в которой ты еще Делон, а не свадебный генерал, «непринципиальный» даже для столь обширной фильмографии, как твоя, триллер Жиля Беа «Танцевальная машина» 1990 года. В этот год ты кончился. Символично, что для прощания ты выбрал себе персонажа с говорящей фамилией Вольф и твоим собственным именем – Ален. Ален = Вольф. Пятьдесят с лишним лет ты метался между собакой и волком и вот определился, на чьей ты стороне, в какой стае. Конечно, диких животных. В «Танцевальной машине» у тебя барахлит мотор. Ты хромаешь, ты нездоров, ты проиграл. Но ты, как и всегда, полон презрения к людям, как и прежде, рифмуешь любовь со смертью. И лишь одно изменилось: время. Ты медленно склонял себя перед ним – futur становилось présent, затем превращалось в passé immédiat и сразу в imparfait. Вот пришел черед неизбежного – passé composé. Карьера, которой ты так гордишься, окончена, скомпонована. Казалось бы, время – твой единственный компромисс. Но нет. Это поправимо. Терпение и courage, мон ами. ◆



Антон Долин – Павел Пепперштейн

РАСПЛАВЛЕННЫЙ ТРОН

Диалог об «Игре престолов»

Антон Долин. Давайте начнем с основного вопроса. Почему «Игра престолов» состоялась? Почему случился этот феномен – такая популярность истории, которая обязана была стать нишевой? Почему этот фильм стал смотреть весь мир?

Павел Пепперштейн. Да, это, конечно, суперважный вопрос. Можно сказать, что «Игра престолов» – почти единственное доказательство того, что массовая культура еще существует. После смерти Майкла Джексона у меня было ощущение, что она умерла вместе с ним, что ее больше нет. Есть сеть локальных субкультур. Исчез большой общий экран, на который направлено всеобщее созерцание, всеобщее внимание. Осознание смерти массовой культуры было очень печальным – для меня, во всяком случае. Я это воспринял как нечто трагическое, потому что это вторая большая утрата в культурном пространстве. Вначале погибла элитарная культура, но зато была массовая. А теперь исчезла и массовая. Вспоминается из «Мастера и Маргариты»: «Что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!»

На самом деле все есть. Естественно, все эти прекрасные фразы, что что-то умерло или исчезло, носят условный характер. И элитарная, и массовая культура продолжают быть. Появление «Игры престолов» имеет такое огромное значение, потому что это одно из немногих сегодня доказательств, что массовая культура жива и что можно делать вещи действительно для всего мира – для всех народов, прослоек, социальных групп и зрителей разного возраста и образования.

Антон Долин. Только никто не знает рецепта. Все уверенно говорили о смерти культуры чтения, в особенности подросткового: мол, остались только телевизор и интернет. Но появился «Гарри Поттер», и все изменилось: все стали

«Игра престолов»
Game of Thrones
Шоуранеры Дэвид Бениофф, Д.Б.Уайс
Авторы сценария Джордж Р.Р. Мартин, Дэвид Бениофф, Д.Б.Уайс, Дэйв Хилл, Брайан Когман, Ванесса Тейлор, Джейн Эспенсон
Режиссеры Дэвид Наттер, Алан Тейлор, Алекс Грейвз, Мигель Сапочник, Марк Майлод, Джереми Подесва, Даниель Минахан, Алик Сахаров, Мишель Макларен, Брайан Кирк, Дэвид Бениофф, Д.Б. Уайсс, Тимоти Ван Паттен, Нил Маршалл, Дэвид Петрарка, Майкл Словис, Джек Бендер, Дэниел Сакхайм, Мэтт Шекман
Операторы Анетт Хаелльмигк, Джонатан Фриман, Роберт Маклаклен, Фабиан Вагнер, Грегори Миддлтон, П.Дж.Диллон, Мэттью Дженсен, Алик Сахаров, Мартин Кензи, Марко Понтекорво, Дэвид Франко, Крамер Моргенто, Крис Сигер, Сэм Маккёрди, Дэвид Кацнелсон
Художники Дебора Райли, Джемма Джексон
Композитор Рамин Джавади
В ролях: Питер Динклейдж, Лина Хиди, Эмилия Кларк, Кит Харингтон, Софи Тёрнер, Мэйси Уильямс, Николай Костер-Вальдау, Иэн Глен, Алфи Аллен, Джон Брэдли, Эйдан Гиллен, Конлет Хилл, Гвендолин Кристи, Лиам Каннингэм, Айзек Хемпстед-Райт, Джером Флинн, Натали Эммануэль, Рори Макканн, Джулиан Гловер, Бен Кромптон, Дэниел Портман, Керис ван Хаутен, Кристофер Хивью, Джейкоб Андерсон, Чарлз Дэнс, Натали Дормер, Джек Глисон, Мишель Фэйрли, Йен Мак-Элхинни, Стивен Диллэйн, Ханна Мюррей, Кристиан Нейрн, Ричард Мэдден, Финн Джонс, Сибель Кекилли, Иван Реон, Майкл Мак-Элхаттон, Джозеф Демпси, Дайана Ригг, Роуз Лесли, Том Влашиха, Джемма Уилан, Наталия Тена, Джонатан Прайс, Шон Бин, Томас Сенгстер, Керри Инграм, Джейсон Момоа, Ричард Дормер, Марк Эдди, Педро Паскаль, Йохан Филип Асбек, Белла Рэмси, Марк Гейтисс и другие
Bighead Littlehead, Created By, Generator Entertainment, Home Box Office (HBO), Television 360
США – Великобритания
2011–2019

Смотрите все сезоны «Игры престолов» на языке оригинала с субтитрами и в русском дубляже в онлайн-сервисе «Амедиатека».

читать «Гарри Поттера». Все говорили о смерти кинотеатрального проката, но вышел «Аватар»… Достаточно появиться одному гениальному произведению именно в области массовой культуры, и все суровые прогнозы отменяются. Мне кажется, «Игра престолов» сыграла такую же роль.

Павел Пепперштейн. Абсолютно! Это невероятный нам всем подарок и невероятная радость, урок. Но и, конечно же, для меня лично просто праздник. Есть эпическое повествование, продолжающее линию Толкина, «Властелина колец». Она возможна! Мифологическая реальность вполне может сплетаться с исторической, с исторической рефлексией и давать такой объемный, мощный результат – и по картинке, и по сюжету. Самое главное в этих фильмах – то, что их видели все и все их обсуждают. В них можно играть во дворе, как мы в свое время играли в Штирлица: мы же обращались друг к другу только «гауляйтер» там, «штандартенфюрер» и никак иначе… И спокойно взрослые проходили мимо, не думая, что мы неофашисты: понятно же, дети в Штирлица играют! Точно так же и «Игра престолов». Странно, что еще не появились анекдоты вроде тех, что породили «Чапаев» и «Семнадцать мгновений весны». Правда, «Игра престолов» все-таки не наш фильм… Хотя отчасти наш: там среди авторов Алик Сахаров. И вообще, по духу он очень наш. Так что можно протянуть какую-то лапу апроприирующую и попытаться его объявить российским. Как и Тарантино, который, конечно, крупнейший российский режиссер, никто в этом не сомневается. Еще лучше, и это очень соблазнительно, снять какую-то «ответочку». Была бы ситуация другая у нас с кино… А сейчас дела не особо супер-пупер… Если бы мне поручили, я бы снял.

Антон Долин. Но все-таки это не ответ на вопрос, почему выстрелило. У того же Толкина огромное количество поклонников, его любят и читают. А другое гигантское количество людей читать его – да и фильмы смотреть – принципиально не будут, потому что считают ниже своего достоинства разбираться в рангах гномов и эльфов. С «Игрой престолов»-то иначе. Она оказалась глобальнее Толкина.

Павел Пепперштейн. Во-первых, это гениальное произведение.

Антон Долин. Фильм или книжка?

Павел Пепперштейн. К сожалению, я не читал книгу. Вот Толкина я сначала прочитал, а потом посмотрел. Но сериал «Игра престолов» гениален. Все идеально сложилось. Это же история Запада, англоязычной культуры. Сразу узнаются многие вещи, которые невозможно не узнать: Стена ассоциируется с Валом Антонина, с Валом Адриана. Огромное количество ассоциаций с английской историей. Продолжается толкиновская линия: западная картина мира и эпос совпадают с тем, что сейчас период окончательного господства англосаксонской культуры. Это современная официальная версия эпоса, предложенного всем народам, с имперских таких позиций. То есть он подкреплен, можно сказать, боеголовками. Есть очень мощный государственный размах, этносемиотический конкретный посыл, что эта цивилизация собирается делать с миром, каким образом осуществлять свою власть и для чего вообще на уровне, скажем, языка и семиозиса эта власть нужна.

Антон Долин. Западную ли парадигму здесь представляет Дейнерис? Она ведь родилась в Вестеросе и родом из западной династии, но при этом воспитана на Востоке, в рабовладельческом обществе, а выросла в обществе кочевом, там сформирован ее этический кодекс. Она, приходящая в Вестерос, представляющая собой эдакого благого тирана, человек западный или восточный? Она между Азией и Европой, между Востоком и Западом… Может, русская?

Павел Пепперштейн. Она и похожа на русскую. Но при этом все равно она западная, прежде всего потому, что в военном, стратегическом отношении представляет собой авиацию. То, что она делает в конце с Королевской гаванью, – это классика англо-американских стратегий. Можно вспомнить Дрезден, Хиросиму и т.д. Прежде всего атака с воздуха, без какого-то врастания в ситуацию на земле, просто ковровое бомбометание или тотальное сжигание целого участка бытия – это очень характерно для англо-американского невроза и вообще линии поведения. Страх увязнуть в этом участке, если начать к нему присматриваться, детализировать. Желание очень радикально и жестоко устранить проблему посредством тотального уничтожения.

Антон Долин. «Лучший вид на этот город – если сесть в бомбардировщик» – это оно?

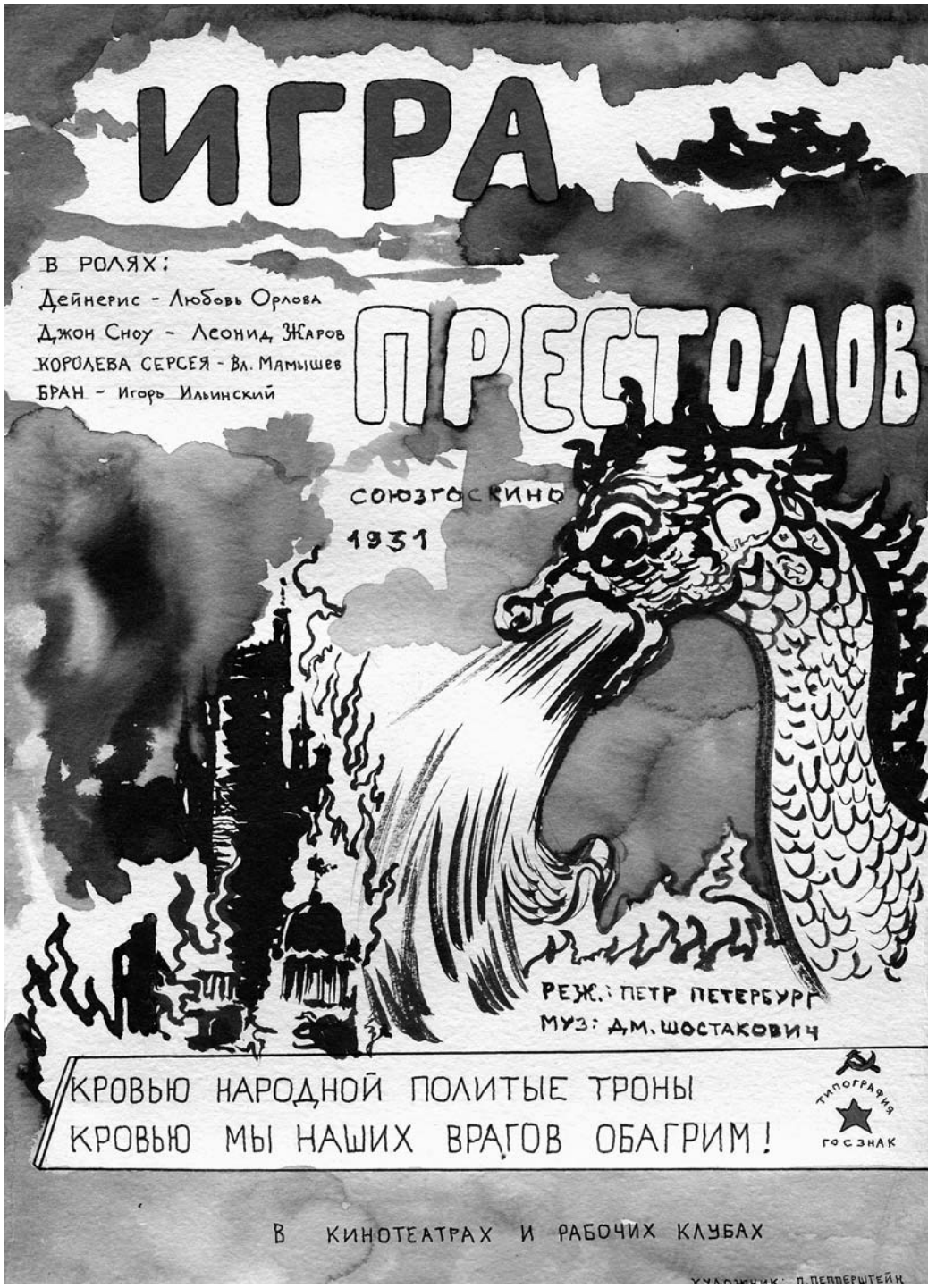
Павел Пепперштейн. Именно. Поэтому Дейнерис проваливается под конец в пучину этого классического англосаксонского невроза. Мы видим, что эта червоточина была заложена в ней с самого начала, потому что она дитя этих самолетов, а они тоже…

Антон Долин. …ее дети. Мать драконов!

Павел Пепперштейн. А они ее дети, да. Возникает подозрение, что вместо крови в ней бродит по венам авиационное топливо. Она в огне не горит! Насчет того, тонет ли в воде, не знаю. Но, во всяком случае, уже то, что ее можно просто заколоть кинжалом, в каком-то смысле сюрприз для зрителя. Это тоже приятный момент, когда все-таки Джон Сноу убивает Дейнерис. Понятно, что Запад таким образом сам себя готов «замочить». Суицидальная такая тема, героическая. Как ни принято противопоставлять Толкина и «Игру престолов», здесь мы видим их как звенья одной цепочки.

Антон Долин. Джордж Мартин вырос из Толкина, он признавался в этом много раз.

Павел Пепперштейн. Самый главный месседж, который содержится в этих двух повествованиях, составляющих одно, – это глубинное желание современного Запада избавиться от христианства. Это главный нерв. Мы видим западный мир, западные города, готические здания. Но там нет ни одного христианского собора! Мы начинаем это видеть уже у Толкина. Современная англосаксонская культура осуществляет мечту Гитлера – Европа без Христа, без христианства. Эта мечта еще раньше сформировалась. Запад последовательно хочет избавиться от христианства, это можно видеть в другом таком же мощном произведении



Постер Павла Пепперштейна

массовой культуры, как «Код да Винчи» и другие книги Дэна Брауна, где конкретно объявляется война Ватикану.

Антон Долин. Надо сказать, что Дейнерис мы не видим религиозной ни в одном из моментов. Но она носительница огня, не горит в огне и несет этот огонь. Единственная монотеистическая религия, которая есть в мире Вестероса, – это вера в Огненного бога, который дарует жизнь. Он мертвых воскрешает, делает это не раз. Здесь дуализм сжигающей Дейнерис и воскрешающей жрицы Мелисандры.

Павел Пепперштейн. Можно говорить и о зороастризме, и о манихействе, о многих вещах. Эта тема льда и пламени, ви́дение мира как борьбы этих двух начал – жара и холода, льда и огня – как раз то, из чего в мистическом смысле вырос нацизм. Это теория как раз тех мистиков и авторов, чьими сочинениями вдохновлялся Адольф Гитлер в свое время.

Антон Долин. Не будем забывать, что Ahnenerbe искала чашу Грааля в катарских замках, а катарские замки – это основа дуалистической ереси альбигойцев, построенной на этих двух началах, которые друг друга опровергают, но и друг без друга не могут.

Павел Пепперштейн. Это древняя линия, которая присутствует как альтернативная христианской. Иудейский бог, абстрактный бог, который не воплощен ни в одной из стихий, представляет собой некое абсолютно живое и в то же время абсолютно загадочное существо. Он Западу несвойствен, отторгается Западом и тревожит западное воображение, кажется очень сомнительным. Точно так же, как и Христос, который предлагает Западу очень странную, не западную идеологию.

Антон Долин. Самое революционное в учении Христа – это предложение прощать врагов, подставлять вторую щеку. Из всех персонажей «Игры престолов» более или менее последовательно этому принципу следует только Джон Сноу. И чем он заканчивает? В свою же возлюбленную втыкает кинжал. Сдается все-таки. Хоть и воскрес из мертвых, а жертвенным агнцем до конца остаться не смог.

Павел Пепперштейн. Он не в состоянии. При этом кроме огнепоклонничества и язычества еще один важный момент «Игры престолов» – протестантизм в лице Его Воробейшества. Мы видим здесь саморефлексию протестантской культуры, даже некую ее самокритику, вполне зрелую. Трудно себе представить более омерзительного персонажа, чем Воробейшество! В этот момент мы даже полюбляем жестокую королеву Серсею, когда она их все-таки взрывает…

Антон Долин. Опять огонь.

Павел Пепперштейн. Да, опять огонь, порох, взрывы. Тем не менее, как мы знаем, на самом-то деле никто их не взорвал, Воробейшество победил и свою версию религиозного поведения и морали распространил практически на все западное общество. Сам этот сериал тоже, в каком-то смысле, последствия победы Воробейшества. Его прозвище дает еще ассоциативную связку с Китаем: его помощники напоминают хунвэйбинов, а сама кличка – кампанию по изничтожению воробьев в Китае. Речь идет о массовых истериках, о массовых психических заболеваниях, которые

он воплощает под соусом некоего радикального очищения общества и праведности. Предлагается впасть в глубочайшее психическое массовое заболевание. Мы видим это сейчас, рассматривая, как современная интернет-культура предлагает то, что можно назвать благонамеренностью: быть хорошими, бдительными, непримиримыми к коррупции и злоупотреблениям, следить друг за другом, даже стучать друг на друга в сети. Набор рекомендаций чисто воробейшеский. Надо, оказывается, быть хорошими, не злоупотреблять служебным положением, не хватать женщин за попы. Естественно, по накатанной лыжне затем все будет суровее, и суровее, и суровее ситуация. «Игра престолов» нам сигнализирует о том, чтобы мы были с этим осторожны, не заигрывались.

Антон Долин. «Игра престолов» же вся о том, как это классно быть плохим. К разговору о Штирлице… кайф в том, что мы идентифицируем его как хорошего, но нам нравится, что при этом он играет в плохого и с плохими, общается и дружит с ними, выпивает, хоть и печет потихонечку картошку у себя под советские песни в камине. Хорошие герои «Игры престолов» все так или иначе плохие. Самый из них хороший, Джон Сноу, совершает в конце довольно жуткий акт предательства: что бы Дейнерис ни совершила, когда возлюбленный в момент любовного поцелуя ее закалывает, одобрить такой поступок крайне сложно.

Павел Пепперштейн. Фактически это поцелуй Иуды. В этом смысле и в Дейнерис есть что-то от Христа, она становится жертвой…

Антон Долин. Или от Антихриста.

Павел Пепперштейн. Или от Антихриста! Она оказывается чудовищем. Очень многослойный фильм, он дает огромное количество поводов для самых разнообразных рефлексий. Это прежде всего отношения между религиями и между этносами, а все это в таком больном, кровоточащем виде присутствует в нашем мире. Все точки, на которые нажимает этот сериал, идеально срабатывают. Как в «Семнадцати мгновениях весны». Тоже сериал, потрясающий тем, как он захватывает эстетику врага, которая превосходит советскую эстетику, и ее переприсваивает, апроприирует. Тем не менее снят он с позиций 70-х годов, когда война уже в прошлом. Это некое вечное прошлое, вечно актуальное, как День Победы, который каждый раз празднуется как христианский ритуал, как Пасха. Но взгляд на эти события демонстрируется с огромной дистанции. Многие микроэлементы на нее указывают: например, когда Штирлиц рисует шаржи на руководителей рейха или когда он медитирует на каких-то странных ежиках, созданных из спичек. Это и было завораживающим, магическим в этом сериале – невероятная дистанция и эффект анестезии. Все чудовищные события, связанные с фашизмом и с войной, тогда были относительно недавними, но кажется, что уже огромное космическое расстояние, временно́е и географическое, разделяет сериал и то, что в нем показано.

Антон Долин. Что важно, все культовые актеры, сыгравшие там, – это герои 60-х годов. Тихонов, Куравлев, Табаков, Лановой и прочие, прочие, прочие…

Павел Пепперштейн. Играют они тоже шестидесятников, таких рефлексирующих, несмотря на то что на них надеты фашистские мундиры. Мюллер очаровательный, дико обаятельный. Возникает прекрасная парадоксальная ситуация, когда весь Советский Союз, как один человек, полюбил всей душой шефа гестапо.

Антон Долин. Самый парадоксальный персонаж Борман – его сыграл Юрий Визбор, кумир поколения, бард, герой «Июльского дождя», – который оказывается одним из самых таинственных, могущественных фашистских лидеров.

Павел Пепперштейн. И который, кстати, исчез, единственный спасся. Самый хитрый из них.

Антон Долин. Вернемся к «Игре престолов». Если это отражение западного взгляда на мир, то самое в нем парадоксальное и интересное – это финальный разговор о невозможности демократии. Весь сериал посвящен, и название об этом говорит, борьбе за единый трон. Казалось бы, это огромный мир, где в каждой республике или маленькой монархии может править свой шеф, и тем не менее все они озабочены борьбой за один трон в некоей столице. В центре идея единовластия, магия трона, который в конце уничтожен, по счастью. Уничтожен трон, но не единовластие, институт не уничтожен! Мы видим важнейшую сцену в последней серии. Собираются выжившие главные герои и пытаются провести демократическое собрание, что-то решить. Они терпят абсолютное фиаско и выбирают того единственного, кто даже не является человеком. А когда один из них – и мы знаем, что этот герой – автопортрет Джорджа Мартина, – единственный интеллектуал на весь сериал, Сэмвелл, предлагает идею демократии, она вызывает у всех смех. Это западный мир, но в нем почему-то возможен только трон и сидящий там единый царь – или царица, как раз в этом смысле здесь полное равенство.

Павел Пепперштейн. Это сериал эпохи глобализации. Запад, который эту глобализацию сегодня осуществляет, готов жертвовать ради единого мира многим. Христианством, которое действительно мешает ему сейчас в глобализационных процессах, хотя когда-то христианский проект глобализации был самым авторитетным. А сейчас он неактуален. Естественно, демократией тоже следует пожертвовать. Запад демонстрирует полную к этому готовность, мы видим это и в политическом измерении, и в культурном – готовность пожертвовать идеалами демократии и практикой демократии ради единого мира, который возглавляется некими старыми мифами. То, что отличает этот проект от предыдущих глобализационных проектов, – это, парадоксальным образом, программное, принципиальное отсутствие новой идеи. Ведь все предыдущие глобализации шли под знаком объединения мира новой идеей. Эллинизм Александра Македонского – совершенно новаторский на тот момент, недаром он был учеником Аристотеля. Он его предлагал всему миру, надеялся, что выступит мощным объединителем мира. Затем христианство – совершенно новая, римская идея объединения мира… Сейчас мы видим глобализацию, которая опирается на очень старые идеи. Запад как бы говорит

всем: мы знаем ваше прошлое, мы знаем то, о чем вы сами забыли, и мы собираемся не предложить вам новую реальность, а пробудить в вас вытесненные воспоминания, ваше подсознание. Эта вся древность начиная с толкиновской – эльфы, гномы, драконы – есть у всех народов, и она во всех легко пробуждаема. Почему бы и нет? Гениально на этом базировать новый единый мир.

Антон Долин. На мифе? Об этом писал Владимир Пропп и многие другие исследователи, просто Пропп гениальнее остальных. Мифологический скелет во всех культурах один и тот же.

Павел Пепперштейн. Абсолютно универсальный, да. Если не считать анклавных, очень изолированных культурных образований. Как правильно вы вспомнили Проппа! Его можно назвать отцом современного глобализма в каком-то бессознательном смысле. Толкин, конечно, вполне осознанно занимался той проблематикой, у них же была целая группа. Тот же Клайв Льюис тоже в ней состоял, но он был христианином, и поэтому мы не видим никакого культа Льюиса сейчас. Хотя для той группы он был лидером, а Толкин был в тени. Оказалось, что настоящим гением и авторитетом из этого круга стал именно Толкин, потому что он на христианство не медитировал, отказался от него решительно и, можно сказать, соответствовал тому, что происходило через пролив в Германии в мозгах у Гитлера и его приверженцев.

Антон Долин. Многие обвиняли «Властелина колец» в неосознанном фашизме, отказе оркам в своей правде, в какой-то человечности, в тотальной дегуманизации противника. Чего, кстати говоря, средневековые мифы и эпосы избегали. В поэмах вроде «Неистового Роланда» Ариосто или «Освобожденного Иерусалима» Тассо мусульманские и христианские рыцари примерно равнозначны в доблести, одинаково интересны читателю и автору. Но у Толкина нет.

Павел Пепперштейн. Нет. Толкин совершает грандиозную инверсию – образ иудейского бога, который часто иконографируется как некий глаз над горой, он превращает в тотальное зло. То есть в принципе демонизирует иудейского бога, Всевидящее око из чего-то благого превращается в символ зла.

Антон Долин. Классический масонский образ глаза в треугольнике, конечно, и есть глаз Саурона над Мордором.

Павел Пепперштейн. Именно. В этом смысле как раз наша страна в этой растасовке выступает как оплот, грубо говоря, иудаизма, иудеохристианской линии. Я предложил в какой-то момент наш народ переименовать в евруссов. Народ евруссов, он противостоит этой версии глобализма. Мы видим это сейчас и в политической реальности. Захват Крыма, или там присоединение Крыма, тоже можно в этом ракурсе рассматривать: само слово «Крым» происходит от народа караимов, которые заимствовали иудейскую письменность и частично иудаизм как форму религиозного опыта и одни из первых, уже после хазар, скомбинировали это со степным тюркским опытом. Как и хазарский опыт, так и караимский опыт – это базисы русского мира, принявшего в себя это Всевидящее око.

Постер Павла Пепперштейна

Антон Долин. Мы иронически называем себя Мордором. Так и есть, мы – Мордор.

Павел Пепперштейн. Мы и есть Мордор. И рука Москвы – это и есть Око, Всевидящее око. Рука Москвы, глаз Москвы…

Антон Долин. Завиральная идея сумасшедших националистов, что Христос был русским, немедленно получает свое полное подтверждение.

Павел Пепперштейн. Собственно, достаточно сказать, что он был евреем. Это уже то же самое, что быть русским. При этом интересна эволюция этого образа России от Толкина к «Игре престолов». Мы окончательно превращаемся уже в мир мертвых. Если мы были миром зла у Толкина, то здесь становимся умертвиями. Умертвия у Толкина выступали и на стороне добра! Ситуативно. Но им как будто бы не придается такого глобального значения. Здесь же за Стеной находится сначала какая-то прослойка одичалых, ну понятно, что это скандинавы, из этого секрета никто не делает, а за ними, собственно, Россия, то есть белые ходоки. Это мы.

Антон Долин. Король Ночи – это все-таки Путин, без вариантов?

Павел Пепперштейн. Путин, конечно.

Антон Долин. Кстати, и актер – тезка, Владимир Фурдик.

Павел Пепперштейн. Владимир, да. И западная вера – убеждение, что достаточно «мочкануть» Путина, и сразу рассыплется вся Россия, – как раз тоже отражается в этом сериале.

Антон Долин. Интересно в этом контексте заметить, как последние лет десять Америка опять одержима, казалось бы, устаревшей темой зомби-апокалипсиса. Только что Джармуш снял фильм «Мертвые не умирают», многие годы идут «Ходячие мертвецы», никак не доходят…

Павел Пепперштейн. Там интересная история, которая немного подзамята. Как же они все-таки возникли, эти мертвецы? Их создали силы природы, эти древние деревья, некие проэльфы – Дети Леса, когда поняли, что человечество губит природный мир. Тогда и создали каким-то образом белых ходоков. Получается, это экологический протест. Природа с нами воюет людьми.

Антон Долин. Как Годзилла? Персонализированная стихия.

Павел Пепперштейн. Да. Монстрическая такая. Как раз Россия, видимо, в западных глазах в контексте этой новой мифологии так и предстает. Потому что других репрезентаций, которые можно было бы как-то отождествить с Россией, там нет. Все остальные либо Европа, либо арабы, либо еще какой-то Восток. Россия – это, понятное дело, трупы просто.

Антон Долин. Это еще и федоровская утопия, эти трупы восставшие. Только в России есть такая утопия, что мертвецы восстанут и будет хорошо. Остальной мир считает, что восстанут и будет ужас. А нам кажется, что классно.

Павел Пепперштейн. Конфликт с трупами в течение всего сериала кажется основным… вроде бы ради этого существует Стена, ради этого Ночной дозор. Но при этом оказывается, что трупы победить гораздо легче, чем себя.

Антон Долин. Это и есть та идея, которая, как мне кажется, настолько взбесила фанатов в финале. Им хотелось, чтобы просто была битва со злом, зло в конце победили бы любой ценой – не важно, и хорошо. А выяснилось, что это зло победить можно, в общем, за одну серию, одним ударом кинжала. А вот справиться с собой из них не может никто: ни Дейнерис, ни Джон Сноу… дальше можно весь список главных персонажей привести. Кроме Арьи, которая, совершив этот героический акт, находит в себе силы уйти.

Павел Пепперштейн. Да, все оказались совершенно необузданные. Арья конечно… В сериале с ней связан интересный и очень важный образ страны, где она проходит обучение. Это тайный центр западного мира, страна совершенно отдельная, независимая, со своей схемой управления, где, с одной стороны, сосредоточены банки и деньги, а с другой – некое мистическое учение Безликих. Действительно, сразу узнается Швейцария: банки как государство в государстве, и Рудольф Штайнер, антропософия, Блаватская…

Антон Долин. Давайте не забывать, что швейцарцы охраняют Ватикан, сакральный центр западного мира.

Павел Пепперштейн. Это та кубышка, куда все сваливается и хранится у горных этих эльфов. Именно там Арья и выковывается. У нее там Шаолинь свой происходит, швейцарский такой. Интересно, кстати, Китай вообще не задействован никак. Может, в следующих сезонах есть на него надежда? Америки тоже почти нет. Только вот Арья куда-то собирается, вроде Америки… ну опять же как у Толкина – Америка как заоблачный рай. В каком-то смысле она получается тоже миром мертвых, но хорошим, райским. Россия – это ад, мир мертвых в виде зла, а земли западнее Вестероса – некий рай, куда можно уехать, куда уплывают эльфы в конце «Властелина колец» и куда уходит вслед за солнцем Арья.

Антон Долин. А Королевская гавань – разве не Америка? Там же находится трон для мирового президента, мирового правителя.

Павел Пепперштейн. Даны четкие указания, что центр мира современного – это Лондон. Ему явно придаются черты Константинополя, Рима, но третьего, четвертого, пятого, не важно… действующий на данный момент Рим, центр мира – это Лондон. Англосаксонская схема так и работает. Америка на самом деле по-прежнему на каком-то уровне признает старую столицу империи. Поэтому столько английских актеров. Огромное значение имеют английские актеры, их тип имперской мимики, имперской фонетики, как они разговаривают…

Антон Долин. И тогда уж английская история и мифология… Там и Робин Гуд, и рыцарство, и Круглый стол, и Грааль в разных формах, элементы именно британской мифологии. А как вам кажется, фигура Тириона, этого здешнего Ричарда III, – каково ее значение? Мне кажется, это очень любопытный феномен самокритики западной цивилизации: захватывающее власть с самого начала и правящее до конца сериала семейство Ланнистеров будто воплощает идею, казалось бы, пропагандистскую, «гниющего» Запада. Инцестуальные брат с сестрой, их дети-выродки

и брат-карлик. Нарушители табу сидят у власти. Это такая глубинная самокритика западной цивилизации, ее обреченности на то, что в очистительном огне исчезнуть, как гибнут возлюбленные брат с сестрой под обвалом, и уступить место новому миру даже ценой геноцида?

Павел Пепперштейн. Да, в каком-то смысле западный мир, западный проект глобализации очень пессимистичны и эсхатологичны. Сериал их не воспевает, но при этом ими все равно восхищается, и они главные герои. Такими и должны быть главные герои: они абсолютно коварны, абсолютно циничны, ими управляют первичные, самые животные страсти. Про Серсею постоянно говорится, что у нее есть только одно хорошее качество: она любит своих детей.

Антон Долин. Которые все погибают. Тема вырождения задана как лейтмотив.

Павел Пепперштейн. Предлагая свой проект единства и глобализации, проект нового мира, Запад тем самым предлагает старому миру гибель, причем делает это осознанно, с большим пафосом, увлеченно. Это имеет отношение уже к структуре капитализма, потому что апокалипсис является главным товаром, абсолютным товаром капитализма. Маркс пишет о фетишизации товаров, а это и есть абсолютный товарный фетиш, конец всего и тотальная гибель всех: богов, людей, животных, разрыв планеты на тысячи частей. Именно в эсхатологическом ракурсе и предлагается всем жить. Как сказал Пастернак, полная гибель всерьез. Пафос дикий. Все строится, конечно, на пафосе. Запад до неприличия дидактичен и при этом до неприличия патетичен.

Антон Долин. Чем больше дидактики и пафоса, тем больше нам это нравится. Мы не можем этого не признать.

Павел Пепперштейн. Конечно, нам это дико нравится!

Антон Долин. Тем более, как и было сказано выше, сами мы такое снять не можем. И на такой градус пафоса не способны.

Павел Пепперштейн. Мы же как бы белые ходоки…

Антон Долин. А когда были способны?

Павел Пепперштейн. Например, во времена Эйзенштейна. Потому что вообще-то весь Голливуд отсюда вырос. Можно так сказать, что тем самым мы опять же имеем какие-то права на Голливуд.

Антон Долин. Имеем. Мы и есть их темное отражение, или они наше светлое отражение. Поди пойми… Мысль, которая мне пришла в голову впервые во время этого разговора, хотя, может быть, прямого отношения к нему не имеет. Да, это политический, религиозный, стопроцентно мифологический проект «Игра престолов», но ведь в основе западной средневековой культуры, из которой это все сплетено, существует высшая гуманистическая европейская тема или сюжет – о любви. Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта, Ланселот и Гвиневра – любовь, из-за которой рушится Камелот, как мы знаем, сверхлюбовь. В огромном сериале очень много секса, но он не включает в себя ни одну по-настоящему важную историю любви. Во всяком случае, любви взаимной. Есть сексуальные отношения, есть альянсы, да и все, собственно говоря. Нет любви,

кроме родственной, которая тоже слишком близка лояльности, чтобы считать ее любовью. Единственный маленький, несмелый, жалкий намек на историю любви, который здесь есть, моментально заканчивается Кровавой свадьбой. Мужчина вопреки политике выбирает женщину, которую он полюбил…

Павел Пепперштейн. И всех сразу убивают. В этот список жертв, которые Запад собирается принести во имя глобализма, во имя единого мира, мы можем включить и любовь. Запад готов пожертвовать христианством, религией любви, и готов пожертвовать самой любовью. И демократией. Короче говоря, Запад собирается доказать, что он способен переродиться в виде чудовищного монстра. От этого его довольно долго удерживало раздвоение, противостояние сначала против фашистской Германии, потом против коммунистического СССР, и Западу приходилось быть типа хорошим. Сейчас мы видим, что западная культура празднует как невероятный праздник освобождение, избавление от этой роли. Как будто им невероятно мучительно и скучно было быть хорошими, и вот теперь можно сбросить это бремя и действительно насладиться собственным плохизмом. А в этом плохизме действительно, как вы правильно говорите, единственный проблеск любви – это родительская любовь. Отношение к детям, попытка продлиться биологически, поскольку никто не верит уже больше в бессмертную душу. Остается бессознательная вера в геном. Религия крови. Моя кровь, пускай она продлится.

Антон Долин. При этом две главные женщины в сериале, главные противницы-королевы, – Серсея и Дейнерис. Одна из них бесплодна, считает своими детьми драконов и двух из троих теряет. Другая теряет в буквальном смысле всех своих детей и умирает беременной.

Павел Пепперштейн. Эта животная родительская любовь оказывается абсолютно слепой, не оправдывает себя. При этом встречаешь любых западных людей, и первый же вопрос, который от них слышишь: есть ли у вас дети? От русского человека такого вопроса не дождешься, потому что ну есть, ну нет.

Антон Долин. Все равно все умрем.

Павел Пепперштейн. Все равно все умрем или, наоборот, все равно мы все бессмертны. Ну и вообще: мои дети, а есть не мои, там еще дети какие-то пробежали…

Антон Долин. Общинное мышление.

Павел Пепперштейн. Да, общинное. Катастрофической разницы, пропасти между моими детьми и не моими здесь нет, а там, да, действительно есть. И тема «мои дети» – это страшный невроз, это уже появляется у Шекспира мощно. Вообще, весь западный кинематограф происходит из Шекспира. И эта тема – жуткий страх за детей, за угасание генома – одна из мощнейших западных фобий.

Антон Долин. Последняя тема, мне кажется, хорошая для завершения. Никто из королев не оставил наследников. Когда они все решают отдать трон Брану, мы все понимаем, что он не человек. Кто такой Трехглазый всевидящий ворон? Мне кажется, очевидно: это интернет. Он видит все и, как

нам сообщил Сноуден, позволяет проникнуть даже в самое сокровенное. Мы все от него зависим и не можем с ним никак бороться. Сжигая диктатора, они назначают диктатора гораздо более страшного. Или просто диктатора другого типа, давайте не будем ударяться в оценочность: это диктатор безличный, не обладающий собственной волей, вместо воли обладающий только знанием, но знание это тотально.

Павел Пепперштейн. Да, он медиум, это власть медиума. Медиумы – медиа, как бы одно и то же. При этом Бран сам по себе обездвижен.

Антон Долин. Перед тем как заменить Дейнерис, он становится троянским конем, который убивает Короля Ночи. Две самые мощные силы этого мира уничтожает он, оставаясь в обоих случаях пассивным, не совершая никаких действий. Действия совершают другие.

Павел Пепперштейн. Очень интересно, знал ли автор романа тексты Циолковского, потому что у него как раз есть сказка о многоглазом вороне, весьма странная, напоминающая по поэтике историю Брана. Это, конечно, гениальный образ. Причем выясняется, что он, оказывается, все делал осознанно! Когда ему предлагают власть и спрашивают, согласен ли он на это, он отвечает: а зачем, собственно, я еще сюда приезжал? И так мы видим, что восторжествовали два персонажа – карлик и инвалид, оба с подчеркнутым элементом какой-то неполноценности физической, а с другой стороны, наоборот, какого-то гиперразума. Карлик представляет собой оперативное мышление, а Бран – блок глубинной памяти. Он персонификация памяти и из ее глубин может предвидеть будущее, поскольку владеет праисторией. Видимо, точно провидит и собственное воцарение на расплавленном престоле.

К разговору о воцарении сетевой цивилизации: тема расплавления этого престола, который дает название сериалу… Вообще-то, следовало вроде бы ожидать, что там будет хотя бы парочка престолов, а он один. И где же второй престол? А второй престол – это он и есть, но расплавленный. Компьютерная цивилизация – это и есть плавильня. Пески Силиконовой долины, власть песка, власть слюды расплавленной, которая становится основой компьютерных плат. Цивилизация, стоящая на песке и демонстративно отождествляющая себя с песком, и есть результат этой плавки, потери формы. Трон сначала составлялся из бесконечного количества мечей, которые тоже отчасти теряли свою форму, сливаясь воедино, и теперь он окончательно превращается в некий блин. Это событие важнейшее. Оно слегка закамуфлировано гибелью Дейнерис, таким отвлекающим маневром. Сериал все-таки называется не «Игра Дейнерис», а «Игра престолов». И главным персонажем всего сериала является этот трон. Когда трон гибнет, в этот момент кончается и сериал. Можно было назвать его не «Игра престолов», а «Судьба престола» или «Приключения трона». Тоже было бы неплохо. ◆

Юлия Шагельман

ИЗОБРЕТЕНИЕ КОЛЕСА

Генезис «Игры престолов»

Только по официальным данным канала HBO, последний эпизод «Игры престолов», вышедший в эфир 19 мая 2019 года, в США посмотрели 19,3 миллиона человек, побив таким образом зрительские рекорды не только самого шоу, но и всего канала (предыдущий – 13,4 миллиона посмотревших первую серию четвертого сезона «Сопрано» – продержался 17 лет). И это не считая тех, кто смотрел финал саги на стриминговых сервисах в других странах, ну и просто по старинке качал с торрентов. И хотя не прошло и месяца, как в сериальном рейтинге IMDb «Игру престолов» подвинуло еще одно, совсем уж неожиданное, детище HBO – «Чернобыль», сами эти цифры говорят о том, что гигабайты текстов, написанных о феномене «Игры престолов», не лгут. За восемь лет то, что начиналось как экранизация толстой книжки для гиков и нердов, действительно стало самым популярным телешоу на планете, и этот успех вряд ли можно было предсказать в 2011 году, опираясь только на фанбазу (хоть и внушительную) книжной серии «Песнь льда и пламени».

Как известно, первое пришествие Джорджа Мартина на телевидение случилось задолго до нынешнего «золотого века», в середине 80-х, и длилось примерно десять лет. Сначала его пригласили писать сценарии для перезапуска «Сумеречной зоны», а затем он стал сценаристом и продюсером сериала канала CBS «Красавица и чудовище», выдержавшего три сезона, с 1987-го по 1990-й. Именно на съемках этого, как сказали бы сейчас, городского фэнтези, время от времени включаемого в списки культовых телешоу (что означает, конечно, что видели его тысяч десять человек, то есть примерно никто), Мартин столкнулся с теми правилами и канонами телевидения, которые потом так смело и последовательно разрушила «Игра престолов».

Звезда «Терминатора» Линда Хэмилтон играла в «Красавице и чудовище» нью-йоркскую юристку Кэтрин Чендлер, на которую в первом эпизоде нападает группа неизвестных в Центральном парке. Спасает ее Винсент (Рон Перлман) – чудовище, человек-зверь, похожий на льва. Благодаря ему Кэтрин попадает в волшебный подземный мир Нью-Йорка – систему туннелей, населенных фантастическими существами-изгоями, основавшими здесь свою утопическую коммуну. В отличие от канонического сказочного сюжета, любовь Кэтрин к Винсенту не превратила его в прекрасного принца – подобно всем любимым мартиновским героям, он остался чудовищем внешне, но отношения с девушкой раскрыли его внутреннюю красоту.

Сделать существо со львиной мордой главным героем романтической истории было уже достаточно смелым шагом по тем временам, тем не менее Мартин находился в состоянии перманентного конфликта со студией, отвергавшей все его смелые идеи. «Мы сражались по поводу цензуры, того, насколько сексуальными, или “политически заряженными”, или жестокими должны быть сцены, – рассказывал писатель в позднейших интервью. – Чудовище убивало людей. В этом была вся суть персонажа. Он был чудовищем! Но CBS не хотело крови, не хотело, чтобы он кого-то убивал… Герой должен был оставаться привлекательным». Правда, справедливость требует отметить, что решение убить главную героиню после двух сезонов «Красавицы и чудовища» Мартин принял не по доброй воле: это пришлось сделать потому, что Хэмилтон забеременела и покинула сериал. Рейтинги рухнули, а с ними ушла в историю и первая попытка откровенно показать в телеэфире секс, насилие, политику и любимых героев, которые убивают людей. Должно было пройти больше двадцати лет, чтобы такие вещи стали возможны на ТВ, более того, чтобы зрители стали требовать больше и больше.

После бесславной кончины «Красавицы и чудовища» Мартин задержался в Голливуде еще лет на пять, занимаясь производством пилотных эпизодов для разных сериалов. Но его фантазия решительно отказывалась умещаться в рамки ТВ-форматов, поэтому каждый раз повторялась одна и та же история: боссы студий и телеканалов с восторгом встречали первый драфт сценария, а затем начинались неизбежные сокращения и урезания, потому что толпы персонажей, масштабные батальные сцены, настоящие лошади и прочие излишества тогдашние бюджеты выдержать не могли. В конце концов, устав биться лбом в закрытые двери, Мартин вернулся туда, где мог позволить себе все что угодно, – в литературу. В книгах можно вести счет персонажей на сотни (при этом среди них нет одного или нескольких «главных» протагонистов и антагонистов), наделять их шрамами, горбами, отрубленными руками и ногами и прочими уродствами, устраивать сколь угодно грандиозные сражения, описывать секс и жестокость, смещать точку зрения на рыцаря, который двести страниц назад был незаметным пажом в пятом ряду, и убивать героев в момент, когда

Сериал «Красавица и чудовище»

читатель меньше всего этого ожидает, – в конце концов, в реальной истории, из которой Мартин щедро черпал свои сюжеты, обычно так и случается. Еще одной ключевой чертой мартиновского эпика, продолжающей традиции Толкина, стало создание подробного, разработанного в мельчайших подробностях мира, который превращается практически в самостоятельный персонаж, встречи с которым читатели (а впоследствии и зрители) ждут отдельно и который – забегая вперед – так удобно разбирать на сувениры и прочий мерчендайз. Помножить все это на четкую структуру, броские афористичные диалоги и непременный клиффхэнгер в конце каждого «эпизода», которым писателя научила именно работа на ТВ, – и готова формула того самого новаторского телевидения, которая только и ждала людей, готовых ее разглядеть и пустить в производство.

Основной секрет успеха сначала «Песни льда и пламени», а затем «Игры престолов» заключается в органичном сплаве натуралистичности (о *реалистичности* здесь, конечно, речь не идет) с фантастическими элементами. Как говорит сам Джордж Р.Р. Мартин, «это фэнтези для тех, кто не любит фэнтези». Однако тут найдется чем поживиться и тем, кто фэнтези (зомби, драконы и магия) все-таки любит, и поклонникам исторического фикшна (Ланнистеры и Старки – это Ланкастеры и Йорки, Красная свадьба – резня в Гленко и так далее), и тем, кому просто нравятся хорошо рассказанные истории с живыми объемными характерами. Именно это выгодно отличает «Игру престолов» от тех костюмных или фэнтези-сериалов, которые выпускались до нее (или даже одновременно) и ни один из которых не завоевал такой масштабной аудитории.

Несмотря на постепенный выход из специфического жанра, которым не пристало интересоваться взрослым серьезным людям, «чистое» фэнтези все еще остается достаточно нишевым продуктом. Здесь показательна судьба перезапуска той самой мартиновской «Красавицы и чудовища», стартовавшего на канале The CW в 2011 году, то есть тогда же, когда началась «Игра престолов». И хотя сериал продержался четыре сезона и даже получил несколько премий People’s Choice

Сериал «Тюдоры»

Сериал «Рим»

Awards, критикой он был разгромлен, высоких рейтингов не добился и прошел, в общем-то, незамеченным. Более широкую известность получили такие сериалы, как, например, «Мерлин» (2008–2012) или «Однажды в сказке» (2011–2018), но их фанбазу нельзя даже сравнить с «престольной», не говоря об осведомленности «обычного» зрителя.

У костюмных сериалов, честно посвященных реальным историческим событиям и личностям, другие ограничения. Для них, как и для исторических драм, снимаемых для большого экрана (и тоже переживающих сейчас кризис жанра), возможны два подхода. Первый – скрупулезно придерживаться исторической правды и по возможности показывать события, а главное, психологию и характеры людей, в них участвовавших, такими, какими они были на самом деле. По этому пути пошли создатели «Рима» (2005–2007), конечно, позволявшие себе определенные вольности с фактами и датами, но зато не пытавшиеся утверждать, что Цезарь, Клеопатра и прочие Октавианы были совсем такие же, как мы, а, напротив, всячески подчеркивавшие отличия их системы взглядов, ценностей и морали от современной. Сериал приобрел определенный культовый статус среди любителей истории (для которых отдельным удовольствием было выискивать в нем ошибки), но по-настоящему успешным проектом так и не стал, о чем можно судить хотя бы по тому факту, что вместо запланированных пяти сезонов было снято всего два.

Большинство же «исторических» сериалов идут по другому пути, играя на желании зрителя увидеть, что люди в прошлом ничем не отличались от нас, разве что манеры у них были похуже, а нравы более разнузданными. На этом построены, например, «Тюдоры» (2007–2010), где под корсетами, гульфиками и панталонами Генриха VIII, его шести жен и придворных прячутся не только идеально эпилированные тела, но и вполне современные умы с соответствующими представлениями о вере, чести и взаимоотношениях полов. То же можно сказать и о «Викингах» (продолжается с 2013 года), герои которых, даром что живут в VIII–IX веках, даже внешне больше похожи на современных хипстеров и ламберджеков, чем на настоящих ярлов и конунгов. Это

Сериал «Чужестранка»

Сериал «Викинги»

происходит не от безграмотности создателей или отсутствия у них консультантов, а из стремления предоставить зрителю тот вид эскапизма, к которому он наиболее склонен, – возможность встроиться в историю, ассоциировать себя с персонажами и почувствовать себя средневековым или ренессансным героем, по самому минимуму отвлекаясь на неприятные или непонятные детали. Пожалуй, идеальный вариант дает своей аудитории «Чужестранка» (продолжается с 2014-го) – классическая история про «попаданца», точнее, «попаданку»: женщину из 1940-х, мистическим образом оказавшуюся в шотландском XVIII веке, на который зрители (по большей части, конечно, зрительницы) смотрят благодаря этому одновременно изнутри и снаружи.

В то же время такие сериалы теряют ту часть аудитории, которая хочет видеть «настоящую» историю и которую неправильные пуговицы на камзоле или прически смущают так же, как внезапный атеизм или феминизм людей из прошлых эпох. И в этом смысле «Игре престолов» благодаря фэнтезийной составляющей удалось нащупать идеальный баланс. С одной стороны, вот вам мрачное Средневековье со всеми его свинцовыми мерзостями, кровью и грязью. С другой – это выдуманный мир с драконами и воскрешениями из мертвых, поэтому нет большой беды, если населяющие его персонажи думают и чувствуют не так, как положено в Средние века, а так, чтобы быть понятными и близкими нам в нашем XXI веке. Как ни удивительно, события, пропущенные через горнило авторской фантазии, предстают более выпуклыми и яркими, чем попытки их реконструировать «как было» – с неизбежными фактическими ошибками.

Парадокс, однако же, в том, что если в начале своего существования «Игра престолов» действительно изменила телевидение, то потом телевидение изменило «Игру престолов» – и это было с наглядностью доказано в последнем сезоне. Если Дейнерис Таргариен в своем знаменитом монологе говорила о том, что она сломает колесо принятого от века мироустройства, потому что иначе нельзя создать новое, которое было бы лучше и справедливее (и это ей действительно удалось, вопрос только, какой ценой), то шоураннеры сериала Дэвид Бениофф

Сериал «Игра престолов» © HBO/ Amediateka

и Д.Б. Уайс, напротив, изобрели это колесо заново. Приняв из рук Джорджа Мартина новаторский концепт, ломающий все принятые телешаблоны, они плавно и незаметно, кажется, даже для самих себя, вернули его на привычные рельсы.

Чем более популярной становилась «Игра престолов» и чем дальше ее создатели отходили от текста «Песни льда и пламени» (в чем их, конечно, можно упрекнуть только частично – ведь книги еще не дописаны), тем больше она начинала подчиняться тем самым законам, которые так раздражали Мартина в 80-х. Среди героев, до поры равных перед судьбой (или волей автора, что в данном случае одно и то же), четко обозначились главные и второстепенные. Первые оделись в «сюжетную броню», и за их судьбу больше можно было не беспокоиться – понятно, что протагонисту ничего всерьез угрожать не может. Диалоги начали сокращаться и упрощаться, уступая место действию – все более эффектному визуально (спасибо выросшим бюджетам), но все менее логичному, если исходить из заданных в первых сезонах условий. В конце концов сериал все больше стал походить на своих квазиконкурентов – всех вышеупомянутых «Викингов», «Чужестранок» и т.п., от которых раньше отличался не только чисто техническим уровнем исполнения, но и выразительностью характеров, динамикой их отношений и тем самым равновесием между выдумкой и правдоподобием. Революция на телевидении закончилась, не успев начаться, точнее, снова вернулась на территорию реалистичных психологических драм, оставив историю и фэнтези примерно там же, где они находились до начала новой эры в 2011 году. ◆

Сергей Цыркун

КОРОЛЕВСТВО ПРЯМЫХ ЗЕРКАЛ

Я людей очень сильно люблю,
Ради них кого хочешь убью.
А. Чернов

Нелегко приходится создателям сюжетов на исторические темы или фэнтези. Возьмешься за реальную историю – обвинят в искажении: здесь вольность, тут неточность. Станешь создавать свой мир – уличат в следовании историческим событиям: не ты это придумал, такое уже было.

Должно быть, по этой причине так расцвел в последнее время литературно-кинематографический жанр альтернативной истории. Коротко его сюжетный принцип можно изложить четырьмя словами: *могло быть и так*. Один из самых ярких примеров – сериал «Демоны да Винчи». В нем реальные исторические персонажи и события подаются не в том виде, который нам известен, а в некой альтернативной версии: например, главный герой, молодой Леонардо да Винчи, совершил за несколько лет до плаваний Колумба тайную экспедицию в Южную Америку, где попал в руки инков, что теоретически не выходит за пределы возможного: океанские плавания тогда были уже не в диковину. В этом остросюжетном боевике вообще все приключения Леонардо связаны с остроумным использованием его известных изобретений вроде акваланга и парашюта, но притом сюжет завязан на исторических персонажей и события: к примеру, «пасхальный заговор» Пацци во Флоренции.

Фантазия по мотивам реальных событий – один из самых модных киножанров наступившего века. Не отстал в этом плане и отечественный кинематограф. Вот, к примеру, прошлогодний фантасмагорический

сериал «Кровавая барыня» Егора Анашкина по сценарию Марики Девич (Марина Ермоленко), посвященный пресловутой «душегубице» Салтычихе. Сериал погружает зрителя в «параллельную Россию» XVIII века. Чтобы подчеркнуть, что действие происходит в зазеркалье, а не в текущей реальности, авторы прибегли к условностям практически в каждом кадре: дома обошлись без печных труб, кареты ездят по снегу на колесах («на зимней резине», как шутили зрители в обсуждениях), соседи-помещики как будто сошли со страниц Гоголя, Грибоедова и Фонвизина, воплощены как ходячие карикатурные маски – солдафон Мансуров, буян Безобразов и даже госпожа Простакова, переименованная в графиню Потоцкую со своим недорослем Митрофанушкой. Эти господа похожи на животных из басен. Между ними и зашуганным простонародьем только взяточники полицейские, спившийся и бессовестный деревенский поп да местные силовики, из садистских и корыстных соображений записавшиеся в помещичьи гайдуки, чтобы творить бесконечный грабеж, глумление и насилие над бесправными односельчанами. Главная героиня изображена не просто сумасшедшей истязательницей, каковой была в действительности, а утонченной и в то же время страдающей раздвоением личности жертвой происков и интриг завистников. Точка наблюдателя в этом сериале выставлена по принципу: говоришь о волке, скажи и по волку. Чтобы зрителю не было скучно смотреть на это бесконечное пиршество порочных страстей, создатели сериала разбавили его положительным персонажем – князем-филантропом Цициановым, сыгранным Игорем Ясуловичем, сакральной жертвой (затравлен собаками), – и любовной интригой, по развитии которой царица Екатерина стала главной героине соперницей в любви и в итоге с нею расправилась.

Многолетний «гвоздь сезона» – «Игра престолов» – тоже близок к этому принципу: экранизируемый вымышленный мир Джорджа Мартина очевидным образом отражает, словно в зеркале, «Темные века» средневекового Запада. И созданная фантазией Мартина и сценаристов сериала альтернативная реальность немало потеснила настоящую: всякий желающий ознакомиться с историей Войны пяти королей в Британии до римского завоевания должен ввести в поиск описавшего ее древнего хрониста Гальфрида Монмутского, иначе ему придется продираться через несметное множество сайтов, упоминающих Войну пяти королей в вымышленном Вестеросе.

Действительно, каждый сюжетный ход, кроме разве что совсем незначительных, воспроизводит довольно известное историческое событие – чаще всего из британской истории. К телу убитого лорда Старка пришили волчью голову и глумились? Любой интересующийся Войной роз сразу узнает здесь аллюзию: отрубленную голову мятежного герцога Йорка насадили на шест, увенчав шутовским колпаком. Король Джоффри отравлен на собственной свадьбе? Было дело, король Англии Хардекнуд (двоюродный дядя Вильгельма Завоевателя), жестокий тиран, умер от отравления на своей свадьбе. Королеве пришлось

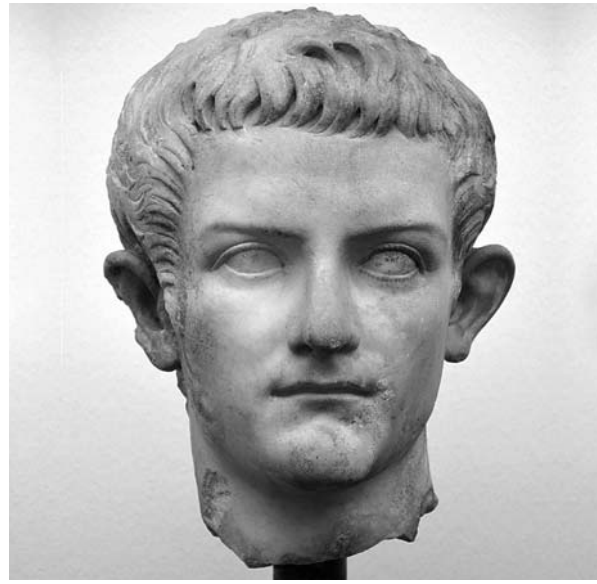
голышом прогуляться по улицам столицы? Ковентри до сих пор украшает статуя леди Годивы, совершившей вояж в костюме Евы по улицам города в царствование упомянутого короля. Этот перечень настолько долог, что даже немного скучен.

И образ печальной девушки – королевы, унаследовавшей от отца склонность сжигать людей живьем, – вопреки претензиям многих разочарованных зрителей вовсе не далек от реальности. Португальская королева Мария Безумная (она же Мария Благочестивая) из тех же примерно благих побуждений восстановила в конце просвещенного XVIII века в Португалии средневековую инквизицию с публичными казнями на костре и в припадках бредовых галлюцинаций видела своего отца-короля на огненном троне.

Иной раз, наблюдая за подобными экранными событиями, ловишь себя на сомнении, будто новых архетипов вообще нет: все уже когда-то было в том или ином виде. Однако интересно другое.

Из крученного-перекрученного сюжета, словно шило из мешка, постоянно вылезает то же, что в текущей реальности выводило человека из мрачного мира средневековья, населенного вымышленными драконами и великанами и вполне реальными рыцарями-мародерами и разбойниками, в новый мир, где принято уважение к человеческой личности, защита слабых и угнетенных и где право сильного уступает место совершенно иным, новым человеческим взаимоотношениям. В начале действия сериала мы видим этическую картину Раннего Средневековья, знакомую людям Запада по сохранившимся сагам и балладам, когда приносимые клятвы и заключаемые союзы служили прологом к измене, мирная жизнь для короля и рыцаря считалась позором, а человек труда или, скажем, торговец жили по Мерсенскому капитулярию, требовавшему, чтобы каждый свободный человек нашел себе господина. Люди считались объектом собственности наряду со скотом; как сказал однажды волшебник Мерлин королю Артуру, «твой народ хилый». Причем вымысел и действительность тут шли рука об руку: в эпосе о Беовульфе главного героя похваливают не столь за рыцарские подвиги (их совершали и другие), сколь за исключительное качество – он не имел распространенной в то время манеры за ужином убивать сотрапезников; а с другой стороны, французский король Гуго Магнус и его брат принц Генрих вели бродячую жизнь, занимаясь разбоем, и это тоже никого особенно не смущало. Так что создатели сериала в этом не слишком отступают от реальности. Ну а реальность драконов и великанов для средневекового сознания и вовсе разумелась сама собой.

Конечно, на первый взгляд сцена, где разворачиваются события, выглядит такой же мрачной фантазией, как и вышеупомянутая фантазийная кинобиография Салтычихи: простых людей грабят, насилуют и убивают в непрерывном режиме, словно в безумном танце, жгут деревни, поля вытаптывают, все рушат с каким-то дикарским упоением – то, что в нашей стране повелось называть разрухой, так что не вполне



Голова Калигулы. Мрамор. I в. Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека

понятно, как страна еще существует и за счет кого шикуют на своих пиршествах короли и лорды.

Однако для российского зрителя старшего поколения такая картина не в диковину. Речь о тех, кто застал выход в 1972 году забытого ныне исторического романа «Последние Каролинги», принадлежащего перу видного медиевиста, доктора исторических наук Александра Говорова, где действие происходит в конце IX века, во времена славного короля Эда. Вы знаете такого короля? И не дай бог знать, потому что описанная Александром Говоровым жизнь в непросвещенной Европе представляла собой сплошное хищничество, театр насилия и беззакония. Сам автор был выходец из образованной учительской семьи, после войны, разумеется, отсидел по обвинению в антисоветской агитации, что изрядно обогатило его жизненный опыт; был реабилитирован, но на путь исправления не встал, остался антисоветчиком и написал исторический роман не о классовой борьбе, как пристало советскому историку, а о повседневной жизни в раннесредневековой Европе, что вызвало брезгливое равнодушие издательств, зато горячий интерес и любовь читателей. В центре повествования девушка, вынужденная переодеться юношей и странствующая в компании злодея и убийцы ее отца, будущего короля Эда Робертина, – в точности как Арья в «Игре престолов». Существовавший в реальности вельможа Гагон по воле автора стал карликом, который во многом напоминает Тириона Ланнистера (и даже повел ополченцев против угрожавших Парижу норманнов, когда рыцари под разными предлогами отказались идти в бой). А отдаленный прообраз главной героини Дейнерис Бурерожденной можно разглядеть в лице императрицы Рихарды («Впереди, как дева бури, шагала императрица»; кроме того, Рихарда славилась как покорительница огненной стихии – выдержала

Король англосаксонского Королевства Уэссекс Альфред Великий (849–899), гравировка начала XIX века

испытание огнем без единого ожога). Таких совпадений между романом и сериалом довольно много, хотя жанры совершенно разные. Советский автор описывал происходящее предельно рационалистично: действующая в романе колдунья оказывается талантливой шарлатанкой, а флот норманнов под Парижем истреблен не драконьим пламенем, как в сериале, а с помощью «греческого огня» (водостойкое горючее вроде напалма), секрет изготовления которого героиня разыскала в полуразрушенной старинной библиотеке.

Однако гораздо важнее, что писатель-реалист описывает действительность практически так же, как это сделали создатели фэнтези-сериала: тысячи громил, бедняки, подавшиеся в разбойники, сумрак суеверий, постоянно хмельные феодалы, режущие друг другу глотки с проворством людоедов. Если мы обратимся к Морису Дрюону или любому западному историку, описывающему «Темные века», то обнаружим практически то же самое: непрерывный процесс одичания, взаимного истребления, когда люди если сбивались в стаю, то для каких-то нехороших поступков, а добрым называли того, кто часть награбленного жертвовал аббатствам.

К середине сериала у зрителя даже пробуждается ностальгия по предшествующему времени, в сериале не показанному, когда сумасшедший тиран на троне, которому нравилось одной рукой жечь людей живьем, в то же время другой рукой держал всех этих хищников хоть в какой-то узде.

И тем не менее, словно восход солнца, тысячью лучей пронзающий ночной небосвод, множество событий сериала показывают приход нового миропорядка, основанного на признании достоинства личности. Принцесса Дейнерис Бурерожденная, казалось, обреченная на гибель среди дикарских племен чужого континента, потерявшая не только

родителей и братьев, но еще и мужа и сына, ненавидит и презирает существующий бесчеловечный миропорядок и готова сжечь его огнем драконов. Если понадобится – вместе с людьми, его защищающими. Она освобождает рабов и призывает их следовать за нею в качестве свободных людей. Это выглядит революцией, и образ принцессы-революционерки вроде бы знаком нам по эпическим киносагам «Звездных войн», но и здесь мир Мартина, словно зеркало, отражает реальность. Король-изгнанник, призвавший угнетенных и бесправных людей к свободе, – не оторванная от жизни сказка. Именно так действовал, например, объединитель англосаксонских королевств король-просветитель Альфред Великий: предназначенный с детства к духовной жизни, он вырос добрым и начитанным юношей, далеким от кровавых потех тогдашней знати, но после смерти отца и четырех старших братьев-королей, вынужденный скитаться и наняться слугой к жене пастуха (причем слугой он оказался неловким), призвал людей к свободе и достоинству – и люди откликнулись, пошли за ним, ему первому удалось создать единое Английское королевство.

Проживи он дольше – мы бы наверняка знали его и таким, какой стала в итоге Дейнерис. Но ему повезло умереть нестарым, неозлобленным и остаться в памяти людской создателем нового мира, где на смену доблести меча пришли справедливость, закон, права человека: то, что защищала главная героиня сериала. Какому сочинителю поверили бы, придумай он подобную биографию своему герою? Такое случается только в шаблонных литературных сюжетах и в жизни.

В середине сериала – в четвертом сезоне – у Дейнерис появляются армия и флот, с помощью которых она могла бы восстановить власть своей династии в раздираемом смутами Вестеросе, но она отказывается от подобной перспективы: не закончено дело с освобождением рабов в близлежащих городах. Для нее нет более высокой цели, чем отмена бесчеловечного рабства. И ради нее она готова убивать, поскольку не видит других быстрых возможностей достичь желаемого. Рабовладельцам она предлагает выбор: «жить в моем новом мире или умереть в своем». Но советники отговаривают ее от столь радикального решения проблемы – и после ее блестящих тактических успехов на долгой стратегической дистанции оказываются правы. Выяснилось, что освободить рабов и создать новый мир – это очень разные вещи, между которыми лежит долгий путь цивилизационного развития. Едва Дейнерис со своим войском покидает один освобожденный город, как в нем вскоре восстанавливаются рабовладельческие порядки. Уходит из другого – и там воцаряется некто Мясник, провозгласивший себя императором.

К слову сказать, мрачная и кровавая фигура Мясника, вдруг вынырнувшая посреди освобожденного, просвещенного общества, тоже не является чем-то уникальным. То предводитель уличных шаек Билл «Мясник» Каттинг пытается взять контроль над Нью-Йорком («Банды Нью-Йорка» Мартина Скорсезе), то в России в результате замысловатой

игры спецслужб президентом страны едва не стал серийный душегуб по прозвищу Забайкальский Мясник (сериал «Д.Д.Д.» Александра Муратова по мотивам романа Льва Гурского «Перемена мест») и даже в западноевропейском сериале «Спрут», повествующем о лощеной беловоротничковой преступности, в определенный момент на роль нового Муссолини претендует очередной «мясник» Бренно. И следует признать, что это не такой уж полет фантазии: Билл «Мясник» Каттинг существовал в реальности под именем Уильям Пул, а мировая история самых высокоцивилизованных стран пестрит своими «мясниками»: Византией семнадцать лет правил император Лев Мясник, а будущий китайский диктатор Мао Цзэдун произрастал в провинции, где губернаторствовал некто Мясник Тан. Прямо-таки шествие «мясников» по страницам мировой истории и телеэкранам.

В сериале не показан в деталях процесс превращения раба-мясника Клеона в императора Клеона Великого, об этом упомянуто лишь вскользь, но здесь детали и не важны – важна закономерность. Революционный, бескомпромиссный аболиционизм Дейнерис слишком обогнал свое время. В текущей реальности первой из всех за борьбу с работорговлей взялась Британская империя, но это случилось лишь в начале XIX века, когда промышленное лобби в британском парламенте окончательно взяло верх над плантаторским. До этого обращение людей в рабство веками считалось великодушным и гуманным поступком вместо дикарского поголовного истребления. В фильме Ридли Скотта «Царство небесное» Саладин при взятии Иерусалима, устояв перед сильнейшим нажимом фанатиков-исламистов, грозивших ему свержением с престола, проявил милосердие и отпустил христианское население из города, тем самым преподав урок человеколюбия отсталым в то время европейцам-христианам. Удивленный предводитель крестоносцев Балиан напоминает ему, что крестоносцы, когда ворвались в Иерусалим, уничтожили население города в страшной резне, на что мусульманин с мудрой улыбкой отвечает: «Я не буду мстить! Ведь я Саладин». Действительность не была столь благостной: Саладин выпустил христиан из города не за здорово живешь, а за выкуп, причем богачи не пожелали вносить его за бедняков и невыкупленные были проданы в рабство. Однако это не отменяет того, что поведение Саладина произвело благоприятное впечатление на европейское рыцарство, которое тоже начинает проявлять склонность к великодушию (поначалу исключительно в своем кругу), постепенно распространившемуся и на остальные сословия.

Процесс очеловечивания шел не так скоро, как хотелось бы Разрушительнице Оков Дейнерис, зато более надежно и прочно. Он очень тонко показан в пьесе Жана Ануя «Томас Бекет», неоднократно экранизированной, в том числе и в нашей стране, и тоже основанной на реальной биографии этого человека. Бекет начинал как типичный представитель своей эпохи, повеса и собутыльник короля, которому все сходило с рук. Король сделал своего сотрапезника

Мария I, королева Португалии. Портрет, приписываемый Джузеппе Трони. 1783

архиепископом Кентерберийским как совершенно чуждую церкви фигуру (тут вспоминается булгаковское «ты не похож на архиерея, Азазелло»), однако постепенно из забулдыги вырос видный средневековый мыслитель, впервые поднявший голос против феодального произвола, в итоге выступивший против короля, изгнанный, не смирившийся и растерзанный по королевскому призыву прямо во время богослужения. Как и некоторые герои «Игры престолов», находящиеся в центре повествования и прошедшие примерно тот же духовный путь, поначалу Бекет смотрел на дело сугубо прагматически: ему не нравилось, что у монастырей отнимают право убежища для беглых крепостных, а священнослужителям суд и расправу чинит в обычном порядке феодал. Это возмущение зарождалось как каприз помещика: он считал живущих в монастырях своими людьми, а церковные суды – своей прерогативой и вотчиной. Примерно так же Джон Сноу и Арья Старк, волею судьбы оказавшись вне стен родного замка и погрузившиеся, если переиначить Максима Горького, в свинцовые мерзости вестеросской жизни, поначалу с чисто хозяйской рачительностью возмущаются непорядками в своих землях.

Но потом Бекет, как и положительные герои «Игры престолов», стал смотреть на людей в целом иначе. Его Кларендонский мятеж против королевского произвола стал своего рода предтечей Великой хартии вольностей – того ростка, из которого со временем выросло могучее древо человеческих прав и свобод с раскидистыми ветвями человеколюбивых конвенций и сенью справедливых судов. К слову сказать, о Хартии вольностей в связи с сериалом вспомнили наверняка многие. Например, Юлия Латынина дала ей в статье «Тройное преступление “Игры престолов”» такую трактовку: «Та самая пресловутая Хартия вольностей, на которую так любят ссылаться люди, ее не читавшие,

вовсе не гарантировала права и свободы граждан. Она гарантировала права и свободы знати, вплоть до права восставать против своего короля, ежели он эти свободы нарушит. Свобода не дарована была в Европе всем и сразу. Она сначала была у знати»[1]. Однако здесь Юлия Латынина ошибается. Целый ряд статей Хартии гарантировал права всем свободным гражданам. Например, статья 39 гласила: «Ни один свободный человек не будет арестован или заключен в тюрьму, или лишен владения, или объявлен стоящим вне закона, или изгнан, или каким-либо способом обездолен, и мы не пойдем на него и не пошлем на него иначе, как по законному приговору равных его и по закону страны». Хотя в Хартии наряду с этим действительно присутствовали статьи, гарантирующие права отдельных сословий, но отнюдь не только знати (например, служителей церкви, горожан, купечества).

Ровно так же и героиня сериала Арья Старк, а под ее влиянием и плениший ее бродячий рыцарь-мародер по прозвищу Пес от сезона к сезону меняют свое отношение к простолюдинам, страдающим от бесчисленных банд. Их эволюция в этом направлении служит своего рода антитезой революционному задору Дейнерис, сжигающей живьем своих противников, а рабовладельцев распинающей на крестах, ибо, по ее утверждению, справедливость важнее милосердия. На самом деле милосердие не чуждо и самой Дейнерис, но пафос борьбы ее увлекает настолько, что вспоминается, как откровенничал другой разрушитель оков, Ульянов-Ленин, среди своих: «Изумительная, нечеловеческая музыка… Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя – руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми».

Дейнерис, несомненно, положительный персонаж. Но положительный в сравнении со своими противниками – рабовладельцами Эссоса и коронованным тираном Джоффри, на роль которого пригласили Джека Глисона, очень похожего лицом на безумного императора Калигулу (вероятно, не случайно). Поэтому ее унаследованная от отца наклонность жечь людей живьем долгое время выглядит меньшим злом, тем более что некоторые из ее оппонентов (например, претендент на трон Станнис Баратеон) тоже не прочь побаловаться тем же.

И ее с определенного момента начинают преследовать неудачи. Оказывается, сжигать плохих людей – это неважный способ сделать всех остальных хорошими. Освобожденные рабы привычно встраиваются в рабовладельческие порядки. Это тоже не случайность. Выдающийся историк и археолог Лев Клейн, в советские годы отправленный в места лишения свободы по сфабрикованному делу, решил расценивать происшедшее с ним как нежеланную и внезапную этнографическую экспедицию по исследованию тюремного мира и существующих в нем порядков. Он написал об этом интересную книгу «Перевернутый мир».

1. *Латынина Юлия.* Тройное преступление «Игры престолов». – «Новая газета», 26 мая 1919 года.

В частности, он анализирует те случаи, когда тюремно-лагерная администрация из благих, гуманных побуждений изолировала самую угнетаемую часть арестантов, так называемых «опущенных», в отдельные камеры и бараки. Во всех известных ученому случаях через некоторое время среди этих людей заново происходило расслоение на «паханов», «шестерок» и т.д. Их сломленная психика не признавала других правил существования.

Дейнерис тоже пришлось идти на компромиссы с рабовладельцами. В итоге она совершенно потерялась в том, что есть зло, а что есть благо. Героиня начинала как освободительница, а закончила, как Нерон, – сожгла мирные кварталы несопротивляющегося города. Матерь драконов поступила, как дракон из толкиновского «Хоббита», который сжег город из одной злобы без каких-либо прагматических причин.

И пару слов в качестве эпилога. Наверное, всякое удачное произведение вызывает к жизни не только размышления, но и пародии. Неудивительно, подобное случилось и с «Игрой престолов». В популярном украинском комедийном телесериале «Слуга народа», как известно, человек из низов, внезапно ставший президентом страны, ведет борьбу за освобождение, но не с рабовладельцами, как Дейнерис, а с фактически правящими страной олигархами Немчуком (его прообраз – зять бывшего президента Украины Кучмы Виктор Пинчук) и Маматовым (имеется в виду Ринат Ахметов) и их марионетками, в качестве которых предстали узнаваемые украинские политики. В одной из серий второго сезона главу государства убивают кинжалами его министры, в точности копируя финал пятого сезона «Игры престолов», только вместо девиза Старков «Зима близко!» выкрикивается пароль «Выборы близко!». В итоге сюжетных перипетий главному герою приходится избирать тактику постепенности и компромиссов, а из его революционной идеи отправить всех «плохих» за решетку ничего не выходит. Один из продюсеров и исполнитель главной роли Владимир Зеленский в реальности был избран президентом Украины. Остряки в соцсетях уже окрестили его правление четвертым сезоном «Слуги народа». И разочарование от выявившихся различий между персонажем и исполнителем на глазах проходит те же стадии, что и разочарование людей от деятельности Дейнерис – Разрушительницы Оков. Теперь уже реальность стала отражать то, что мы видели на экране. ◆

Тамара Эйдельман

С ДРАКОНАМИ ИЛИ БЕЗ

История в «Игре престолов»

И «Песнь льда и пламени» Джорджа Мартина, и «Игра престолов» проходят у читателей и зрителей под ярлыком «фэнтези» – что, в общем-то, понятно. Дело происходит в мире, где лето наступает не каждый год, воскресают мертвецы и летают драконы. Ясное дело, что фэнтези. С другой стороны, как-то сразу ощущаешь, что речь идет не о другой планете, а о чем-то нам очень близком и понятном. Это не Марс Брэдбери, не странные миры Гарри Гаррисона, а наш мир, только видоизмененный. И этот мир имеет совершенно ясную и четко выстроенную историю и географию, которые подозрительно напоминают те историю и географию, которые все мы изучали в школе.

Джордж Мартин сконструировал мир, прекрасно «укорененный» во времени и пространстве, и во многом благодаря этому мы можем ощутить свое родство с тем, о чем читаем, или с тем, что видим на экране.

Любой человек, пытающийся сегодня поместить свой рассказ в некий придуманный мир, и особенно человек англоязычный, конечно же, всегда ориентируется на Толкина. Сам Мартин называет мир Средиземья золотым стандартом фантастических миров, а создатели «Игры престолов», особенно ее последнего сезона, регулярно напоминают нам об эпопее Питера Джексона. Но мир Толкина куда более сказочный, чем мир «Игры престолов». Создатель «Властелина колец» не раз рассказывал, как к нему вдруг, «ниоткуда», пришла фраза, которую он записал на обороте студенческой работы, ожидавшей проверки: «В норе под землей жил да был хоббит». Он еще не знал, что это за хоббит такой и что с ним будет, но дальше принялся придумывать языки жителей Средиземья и – важнейший следующий

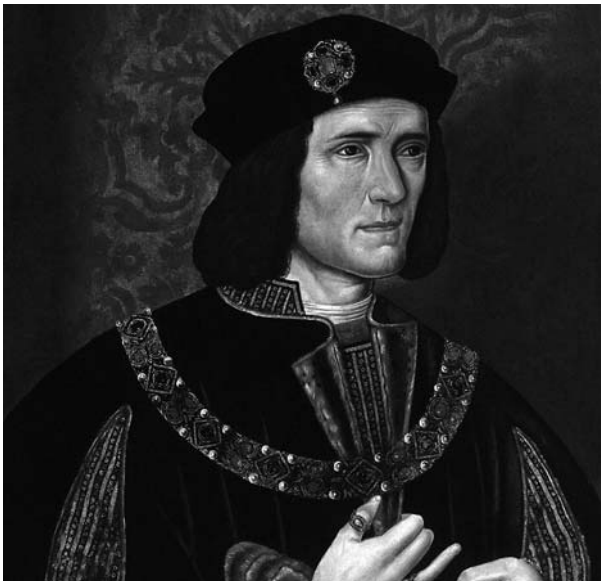
этап – их мифы. Для Толкина мир складывался из мифов. Однажды, выступая на конференции эсперантистов, он дал им дружеский совет: вы придумали прекрасный язык, и если теперь хотите, чтобы весь мир на нем заговорил, то надо придумать к нему еще мифы. Последователи доктора Заменгофа до сих пор не справились с поставленной задачей.

У Мартина тоже было явление «ниоткуда», подозрительно напоминающее рассказ Толкина: он вдруг увидел мальчика, который смотрит, как его отец отрубает голову преступнику, а потом видит волчат на снегу – сцена, появляющаяся в первой книге и в первой серии. Только следующий шаг в данном случае оказался иным: получив ядро будущей истории, Мартин тут же начал составлять генеалогические таблицы и рисовать географические карты. В одном мире правят лингвистика и мифология, в другом – история и география. Недавно журналисты журнала «Роллинг Стоун» стали задавать Мартину вопросы о том, как же конкретно устроена жизнь в Вестеросе, чем питаются драконы, как лорды содержат свое войско, на что тот якобы с возмущением ответил: «А почему никто не спрашивал Толкина, какой будет налоговая политика Арагорна в его королевстве? И как он разрешит проблему разбежавшегося войска Саурона? Он что, проведет оркоцид и убьет даже маленьких орчат в их колыбельках?» Действительно, во вселенной Толкина такие вопросы звучат нелепо, а вот вопрос о том, что едят драконы, который Санса задает в первой серии восьмого сезона, вполне оправдан – драконы хоть и волшебные, но помещены в абсолютно конкретные, исторические обстоятельства.

Мир «Игры престолов» абсолютно «географичен». Здесь есть свои континенты – например, Европа, она же Вестерос. По своим очертаниям Вестерос должен напоминать нам Британские острова, но на самом деле явно проглядывают еще и Скандинавия (Железные острова), мусульманская Испания (Дорн), а если поискать, то можно найти и другие страны. Есть здесь и Азия – Эссос, обладающий всеми привычными атрибутами Востока: это страна сказочных богатств, колдовства и кочевников. Есть своя плохо изученная Африка – Сотириос, своя невероятно далекая и практически неизвестная Австралия – Ультос, о котором даже неизвестно, остров это или материк. И на западе от Вестероса, далеко за океаном, якобы есть другой материк. В книге один из претендентов на трон Железных островов обещает железнорожденным (читай викингам) повести их далеко на запад, где есть прекрасная плодородная земля. В финале сериала в эту далекую «Америку» отправляется Арья.

Где есть география, есть и история – не случайно в некоторых странах эти предметы в школах изучают в комплексе. Где пространство, там и время. Как же развивается история Вестероса и других земель?

Принято считать, что действие «Игры престолов» помещено в некое условное западноевропейское средневековье. Вроде бы это так – можно даже уточнить, англо-шотландское средневековье. Перед нами появляются замки, менестрели, турниры, рыцари. К рыцарям



Портрет короля Ричарда III. Неизвестный автор, Национальная портретная галерея, Лондон

обращаются «сир» – почти что сэр, на турнире избирают царицу любви и красоты. Все это действительно напоминает «Айвенго», которого Мартин, конечно же, внимательно читал. Важнейший конфликт между Ланнистерами и Старками во многом воспроизводит принципиально важную для британской истории войну Алой и Белой розы, когда за власть боролись Ланкастеры и Йорки. Нед Старк, подобно Ричарду, герцогу Йоркскому, вступает в конфликт с амбициозной женой беспомощного короля (только в реальном мире жену зовут Маргарита Анжуйская, а короля Генрих VI Ланкастер) и погибает в этой борьбе. Ричард, правда, был убит в бою, но после этого ему отрубили голову и водрузили на стену его родного Йорка (Йоркшир, кстати, это север Англии).

Но когда начинаешь вчитываться/вглядываться внимательнее, то понимаешь, что перед нами далеко не только средневековье. Средние века, конечно, очень удобны для любого фантастического повествования. Даже если ты джедай и летаешь на космических кораблях, то почему-то все равно надо облачить тебя в длинные просторные балахоны или просто в «старинные одежды» и в руки дать не автомат, а меч, пусть даже световой. Но Мартин, а за ним и продюсеры Бениофф и Уайс действуют по-другому. В мире «Игры престолов» разные исторические периоды совершенно спокойно сочетаются друг с другом – как будто из кусочков лего складывается цельная картинка. Здесь есть средневековая Англия, а рядом Вольные города – явное порождение эпохи Возрождения, Валирия, словно древний Рим, канула в прошлое – но в ней же помимо Рима проглядывает сказочная Атлантида. Только Атлантида исчезла и никто не может ее найти, а Валирия, уничтоженная извержением четырнадцати вулканов, сохранилась – но все боятся к ней приближаться.

Маргарита Анжуйская, супруга Генриха VI. Миниатюра из The Talbot Shrewsbury Book

Маргарита Анжуйская, супруга Генриха VI. Рисунок А. Бувье

По Дотракийскому морю в Эссосе скачут орды дотракийцев – которые, по собственному признанию Мартина, составлены из монголов, тюрок, венгров и американских индейцев. В фильме, пожалуй, индейцы ощутимы сильнее всего, хотя и монгольское влияние не стоит сбрасывать со счетов. Эклектичность мира «Игры престолов» очень хорошо видна на примере того, как сконструирована жизнь одного из Вольных городов – Браавоса. Вообще-то, Браавос – явная Венеция, хоть он, как и другие Вольные города, находится не в Вестеросе, а за морем, в азиатском Эссосе. В Браавосе есть каналы, по которым плавают гондолы, есть лагуна, есть верфь – Арсенал и даже карнавал. Браавос славится на весь мир своими куртизанками и удалыми фехтовальщиками (вспомним Сирио Фореля, который так многому научил Арью): таких лихих парней, сражавшихся на дуэлях, но не брезговавших и ролью наемных убийц, в Венеции называли брави.

Но при этом корабли Браавоса ходят под пурпурными парусами, а пурпур явно отсылает нас к совершенно другому городу, находящемуся в ином месте и процветавшему в другое время: драгоценную пурпурную краску в древнем мире делали в финикийском Тире. А еще у входа в лагуну Браавоса стоит огромная статуя Титана, вызывающая мысль о колоссе Родосском (ну и немножко о Золотом петушке, потому что Титан кричит, когда к Браавосу приближаются враги). Крик Титана напоминает и о колоссах Мемнона – знаменитых египетских статуях, «певших» на закате и восходе. Пришедшие в Египет греки не знали, что статуи изображают фараона Аменхотепа III, а поют потому, что в них есть трещина, которая утром и вечером реагирует на изменение давления и влажности. Поэтому они решили, что перед ними герой Мемнон, приветствующий свою возлюбленную, богиню зари Эос. В Браавосе есть загадочные убийцы Безликие, служащие своему

странному Безликому богу, – не напоминают ли они нам ассасинов, первых политических террористов-смертников в истории, верно служивших в конце XI века «Горному старцу» Хассану ибн Саббаху, отправлявшему их убивать неугодных ему правителей, как мусульманских, так и христианских?

С точки зрения «нормальной» исторической литературы перед нами жуткая ересь и преступление. Нельзя произвольно объединять события, образы, явления разных эпох. Нельзя сваливать в одну кучу Венецию, Тир, Родос, Египет, Сирию. Но этого нельзя делать, если ты описываешь реальный мир, а в мире, где времена года меняются как-то странно и с севера приходят голубоглазые воскресшие мертвецы, и не такое бывает. А главное – несмотря на то что Браавос составлен из множества разных городов, он показан настолько живо и убедительно, что сомневаться в его существовании не приходится. Точно так же, как нам все равно, чего больше в дотракийцах – монголов или индейцев. Мы верим, что они вот так выглядят, вот так разъезжают на своих конях, вот так сражаются и потрясают оружием.

Мартин может себе позволить отступить на шаг от реальной истории, чтобы увидеть общие закономерности. Он берет кубики своего лего там, где ему нужно, и выявляет для нас те механизмы, которые действуют и в истории нашего мира, только мы их не всегда замечаем.

С тем же средневековьем, которое просто невозможно не заметить на каждой странице или в каждом кадре, тоже все не так-то просто. Ланнистеры и Старки – не совсем Ланкастеры и Йорки или совсем не Ланкастеры и Йорки. Дети убитого Ричарда Йоркского стали мстить за отца и в конце концов победили, как и Старки, но путь к власти был совершенно иным. Уродливый и всеми презираемый карлик в войне Алой и Белой розы тоже был – только не Ланкастером, а Йорком: это прославленный герой трагедии Шекспира «Ричард III», жуткий убийца, прокладывающий себе путь к престолу с помощью убийств и обмана – среди жертв Ричарда два его невинных племянника. Теперь, правда, есть историки, которые считают, что Шекспир оклеветал Ричарда и тот был не так уж плох, племянников своих не убивал. Тирион ведь тоже сначала кажется нам ужасным, а потом мы испытываем к нему все большее и большее сочувствие. И племянника он своего не убивал, хотя его в этом и обвинили. В фильме есть явная ироническая отсылка к историческим хроникам Шекспира (которые Мартин называет среди книг, сильнее всего на него повлиявших) – Арья во время своих скитаний смотрит театральное представление, где в карикатурной форме изображена трагедия ее семьи и среди прочих действует злодей и урод Тирион.

Получается, что в «Игре престолов» взяты реальные события, но перемешаны так, как угодно ее создателю. Есть карлик и его племянник. Племянник короля, его убирают. Только в реальной истории погибающий племянник – невинное дитя, а на экране – злобный и мерзкий Джоффри. И убирает его вовсе не дядя, хотя дядю в этом обвиняют.

Дом, построенный из лего, разваливается, но из разлетевшихся в разные стороны кубиков выстраивается новое здание – чем-то похожее на прежнее, а в чем-то отличающееся.

Из западного средневековья взято все то, что прежде всего приходит нам в голову, – его рыцарская составляющая, но выкинуты (думаю, что вполне осознанно) очень многие кубики, без которых современная Европа была бы совершенно другой. В Вестеросе нет никакого народного представительства – ничего, что напоминало бы английский парламент, французские Генеральные штаты, испанские кортесы. Здесь нет городского самоуправления: Вольные города вынесены за море, а города в Вестеросе абсолютно зависят от лордов. В Вестеросе нет мощной независимой церкви, септоны верно служат королям. Именно поэтому народ может выражать свое недовольство, только участвуя в диких восстаниях или примыкая к еретическим движениям – более «цивилизованных» способов тут нет. В Вестеросе нет буржуазии как политической силы. Какие-то купцы время от времени встречаются, но их роль и влияние не сравнится со значением горожан в Позднем Средневековье в Европе. Может быть, все это просто не нужно? Куда интереснее рассказывать о рыцарских турнирах, чем о собрании парламента. Но не забудем – здесь все вполне исторично, и если бы Арагорн оказался на Железном троне, то мы, безусловно, знали бы, какова его налоговая политика. Значит, все те кубики, которые были выкинуты, почему-то не нужны. Возможно, такая картинка понадобилась, чтобы сделать повествование более жестким, выявить беспощадную пружину, так часто двигающую события и в нашем мире тоже, показать ее без каких-либо смягчающих обстоятельств, все-таки, к счастью, в реальном мире встречающихся.

«Если ты играешь в игру престолов, ты или побеждаешь, или погибаешь». Увы, эта мысль верна в мире, где есть драконы, и очень часто – и в том мире, где драконов нет. ◆

Мария Штейнман

ЛЕСТНИЦА ХАОСА

Архетипы в «Игре престолов»

В 1996 году появилась первая книга из серии «Песнь льда и пламени» Джорджа Р.Р. Мартина, озаглавленная «Игра престолов», за ней воспоследовали еще четыре, каждая со своим названием, и еще две только ожидают публикации. Но компания HBO предпочла сделать именно это словосочетание названием для своего сериала, первый сезон которого вышел восемь лет назад, в 2011 году. За прошедшее время повзрослели не только актеры и первые зрители – сам сериал прошел долгий путь, превратившись в феномен современной культуры. Почему? Возможный ответ таков: «Игра престолов» – это своеобразная модель для сборки, паззл. И настоящее удовольствие от кинотекста мы сможем получить, только когда расшифруем максимальное количество заложенных смыслов.

Архетипы власти

Начнем с самого понятия «игра». Платон сравнил человека с выдуманной игрушкой бога, а Хейзинга сформулировал понятие «человек играющий», homo ludens. В английском game – игра по правилам, со своей стратегией. Игровое начало можно проследить практически в любой области, политика и война здесь не исключение. Эта связь права, жребия и азартной игры и делает игру престолов тем, чем она является.

Однако игра престолов, как и любая другая игра с судьбой, непредсказуема. Поэтому чем старательнее тот или иной персонаж строит планы, тем ближе он к поражению. Вспомним: претенденты на Железный трон то и дело расставляют на столах фигурки, символизирующие армию того или иного королевства. Особенно этим увлечен Станнис Баратеон, но затем он выбирает Красную жрицу в качестве ключевого игрока, и во время

бурного акта любви на огромном столе-карте Вестероса в Штормовом пределе все фигурки сыплются на пол. Через несколько сезонов там же будет выставлять свои фигуры Дейнерис, только что вступившая на землю Вестероса. Забавный парадокс: это и будет началом заката ее несостоявшейся империи. Все дело в том, что настоящую игру во вселенной сериала ведут не люди или боги, а Хаос и Космос. Эта вполне манихейская концепция – единственная, с помощью которой можно объяснить практически любую расстановку сил. Побеждает непредсказуемость. В конце концов, «хаос – это лестница», как сказал Петир Бейлиш.

Иначе говоря, пока игрок смешивает планы остальных, он непобедим. Если он начинает играть по правилам, его ждет поражение. Во втором сезоне в качестве обстоятельства непреодолимой силы выступает Робб Старк. Но как только он начинает подчиняться общим правилам (рупором которых будет, ясное дело, заботливая мать Кейтлин), его жизнь обрывается во время Красной свадьбы, где победит непредсказуемый Фрей. Серсея Ланнистер приходит к власти сходным образом – уничтожая Септу Байелора вместе со всеми своими противниками, включая Его Воробейшество и семейство Тиреллов (за исключением Королевы Шипов, которая уже одержала однажды победу над Серсеей, отравив Джоффри на пиру). Но в тот момент, когда Серсея пытается мыслить стратегически (в седьмом сезоне, как мы помним, на полу во дворце появляется огромная карта Вестероса), она закладывает фундамент собственного поражения. Влюбленный в нее брат Джейми покидает ее именно тогда. Совершенно непредсказуема и поэтому невероятно сильна Дейнерис Таргариен – до тех пор, пока не начинает слушаться советников, сначала в Миэрине, а потом в Вестеросе. В Миэрине компромисс оборачивается беспорядками и, по сути, поражением Дейнерис, а в Вестеросе – гибелью ее самой. Собственно, единственное, на что могла она полагаться, – это драконы, ведь они были частью ее самой. Ее, а никак не Джона Сноу. Но о драконах речь пойдет чуть ниже.

Итак, игра престолов – это процесс с непредсказуемым финалом (за исключением восьмого сезона). Именно поэтому на протяжении пяти лет, с 2011 по 2016 год, зрители находились в постоянном напряжении: любая попытка сочувствовать или болеть за понравившихся героев была обречена на провал. С седьмого сезона, впрочем, окончательно включаются механизмы маркетинговых стратегий, которые подразумевают уверенную победу добра над злом. При этом сами категории «добро» и «зло» обязательно должны быть однозначными, не оставляющими места для сомнений и трактовок. Именно поэтому Дейнерис в восьмом сезоне изображена как некая реинкарнация тоталитарного лидера. Стоя на вершине лестницы в духе запрещенного в России фильма «Триумфа воли» Лени Рифеншталь, на фоне красно-черного штандарта, Дени обращается к своим войскам, идеально выстроенным в ровные прямоугольники, с призывом захватить весь мир. Войска к тому моменту удивительным образом увеличились в количестве, а кочевники дотракийцы еще и внезапно научились держать

строй. Иными словами, новый вестеросский порядок подчиняет себе хаос. Стоит ли удивляться после этого, что сценаристы заставляют Джона убить возлюбленную? Ведь основной задачей восьмого сезона и было не дать ей взойти на Железный трон.

Поговорим о нем подробнее. Во-первых и в-главных, смысл этого образа прочитывается в контексте постоянной (хотя и односторонней) полемики Джорджа Мартина с Джоном Толкином. Железный трон представляет собой своеобразный аналог Кольца Всевластья. Но если в трилогии Толкина (изданной, напомню, в 1955 году) Кольцо воспринималось как абсолютное зло, то в фильме, как и в книге Мартина, Железный трон – объект всеобщего притяжения в течение восьми сезонов. Есть, впрочем, два исключения. Робб Старк, недолговечный король Севера, собирался взять Королевскую гавань лишь для того, чтобы отомстить за гибель отца, и Джон Сноу, избранный королем Севера, но затем от этого титула отказавшийся, также не претендует на Железный трон, по крайней мере, на первый взгляд.

Но, как и у Толкина, само желание обладать этим символом власти радикально меняет человека. Дейнерис Таргариен становится такой, какая она есть, благодаря неукротимому желанию вернуться в Вестерос и получить то, что ей положено по праву. Станнис Баратеон приносит в жертву богу Красной жрицы всех и вся, желая того же. Серсея Ланнистер, потеряв своих детей, обретает взамен возможность править единолично на Железном троне (и становится похожей, отметим в скобках, на некую Снежную королеву). Наконец, Джон Сноу. Узнав в восьмом сезоне свое истинное имя (Эйгон Таргариен), он отнюдь не готов отказаться от него ради любви к Дейнерис. Но готов ли он был отказаться от своего наследства? Он смог преклонить колено перед Дейнерис, считая себя бастардом (хотя и названным королем Севера), но как бы он поступил, узнав, что наследство его – Железный трон?

Сценаристы избавляют нас от бесплодных размышлений. Последняя из Таргариенов – Дейнерис – погибает у подножия Железного трона от руки своего возлюбленного, Таргариена же. Эйгон, он же Джон Сноу, названный так в честь самого первого короля, становится де-факто последним Таргариеном, ибо не оставит наследников, будучи сосланным за Стену. Ну и наконец, Железный трон, выкованный в огне самого первого дракона, погибает в пламени самого последнего. Здесь, пожалуй, создателям сериала невольно удалось процитировать Толкина. В первой книге «Властелина колец» Гэндальф рассуждает: «Было поверье, что Магические Кольца плавятся в драконовом огне, но теперешние драконы – жалкие твари, кому из них под силу расплавить Великое Кольцо, которое выковал сам Саурон!»

Архетипы силы

Помимо власти в сериале представлены архетипы, каждый из которых связан с той или иной природной стихией. Ограничимся самыми яркими.

«Игра престолов» © HBO/ Amediateka

Драконы – огонь, облеченный в плоть. Очень важно, что драконами называют себя и Таргариены. О брате Дейнерис, Визерисе, все (включая его самого) отзываются как о последнем драконе до того момента, пока Дейнерис не наносит ему удар, а Джорах Мормонт не отказывает ему в этом праве окончательно, говоря, что последним драконом был его старший брат (первый сезон, десятый эпизод). После этого Визерис теряет свою королевскую неприкосновенность. Он пытается похитить драконьи яйца, опускаясь до уровня несостоявшегося вора, а затем и до уровня несостоявшегося убийцы. Символическая коронация Визериса расплавленным золотом от рук Дрого – акт одновременно возмездия и исполнения клятвы, данной ему кхалом.

Драконьи яйца – еще один важнейший архетип. С драконами в мир возвращается уснувшая было магия. Сила живых чародеев, в том числе и служителей Красного бога, возрастает многократно. Драконы также единственные дети Дейнерис, которую именуют Мать драконов. Каждый из них оплачен жизнью: ее нерожденного сына, ее мужа и ее врага (мейги).

Вообще, драконы, описанные Мартином и воплощенные создателями сериала, весьма отличаются от привычных нам средневековых вариаций. Они не похищают девушек, не охраняют клады, не являются порождением темной силы (в средневековом бестиарии существуют, в частности, изображения Люцифера в облике дракона). Драконы «Игры престолов» ближе скорее к своим китайским аналогам и являются воплощением жизненной силы, своего рода тотемом-покровителем для хозяина. Связь Дейнерис с драконами напоминает связь между матерью и ее детьми, с одной стороны, и связь между хищниками и дрессировщиком – с другой. Особенно заметно это проявляется

«Игра престолов» © HBO/ Amediateka

в доме Бессмертных (колдунов Кварта), когда по приказу Дейнерис драконы сжигают колдуна (второй сезон, десятый эпизод).

Постепенно, однако, к этому начинают добавляться новые смыслы. Во-первых, драконы становятся ключевыми фигурами для признания/непризнания крови Таргариенов. Так происходит с Джоном Сноу, когда он прибывает к Дейнерис на Драконий камень (седьмой сезон, пятый эпизод). И что особенно интересно, так происходит несколько раньше, когда Тирион освобождает драконов в Миэрине (шестой сезон, второй эпизод). Здесь перед нами одна из намеченных у Мартина, но не реализованных в сериале линий: возможное внебрачное происхождение Тириона не от Тайвина Ланнистера, а от Безумного короля. Напомню, что мать Тириона, Джоанна, была некоторое время фрейлиной жены Эйриса II Безумного. По косвенным фактам из книги можно также заключить, что Безумный король питал к ней некие чувства.

К седьмому сезону драконы окончательно меняются вместе с Дейнерис. Хладнокровное уничтожение кхалов в Дош-Кхалин было только началом – и на Дороге Роз она сжигает отряд Джейми Ланнистера. В этот момент был задан новый вектор развития героини к финальному сезону. Дейнерис на драконе становится воплощением разрушения, а у Джейми и Бронна появляется шанс воплотить в жизнь архетип героя. Что они и делают, когда Бронн ранит дракона из «скорпиона». И пока Дейнерис пытается вытащить зазубренный дротик из крыла, Джейми готов совершить подвиг, убив захватчицу. Здесь он напрямую уподоблен Георгию Победоносцу, когда верхом на белом коне с копьем в руке скачет на дракона. Подвиг, правда, не удается, но архетип, безусловно, обозначен.

Силе стихий противостоит (или дополняет ее) сила знания. Она представлена в сериале, как и в книге, Трехглазым Вороном

и чардревами. Собственно, идея деревьев как самостоятельных носителей информации отнюдь не нова. Чардрева, наделенные лицами, не могут не вызвать в памяти энтов Толкина. Именно он вернул в литературу XX века идею природы, восстающей против цивилизации (поход энтов на Изенгард). В мире «Игры престолов» чардрева не оживают, но выполняют своеобразную функцию сбора, аккумулирования и трансляции информации. Растущие по всему Вестеросу (за исключением Дорна и Королевской гавани) чардрева передают информацию Трехглазому Ворону, образуя, как это ни странно звучит, некое подобие мировой сети.

Подобная идея не нова. В 1966 году в сборнике «Эллинский секрет» были опубликованы так называемые лесные главы повести Стругацких «Улитка на склоне» под общим названием «Кандид». Именно там четко описан мир, где возможен симбиоз леса и разумных существ (аборигенов), вмешательство же высокотехнологичной цивилизации рассматривается как вторжение. Повесть впервые опубликована в ФРГ в 1972 году – в том же самом году, когда выходит и повесть Урсулы Ле Гуин «Слово для леса и мира одно», где опять-таки природа понимается как единая система. В обоих произведениях обозначен конфликт между лесом и аборигенами, с одной стороны, и технократией – с другой. В этом контексте фильм Джеймса Кэмерона «Аватар» (2009), аккумулирующий проблематику повестей и Стругацких, и Ле Гуин, может расцениваться как непосредственный (но отнюдь не единственный) предшественник «экологической» темы «Игры престолов».

В сериале на этом сделан особый акцент. В пятом эпизоде шестого сезона подробно показано, как появились белые ходоки. Их создали Дети Леса, чтобы противостоять экспансии Первых людей. Антураж в целом напоминает друидический культ: дольмены, расположенные по спирали, священное дерево в центре. Это место мы еще не раз видим в сериале, но не зеленым, а покрытым льдом. Собственно, это и есть та самая точка, где появляются новые белые ходоки, а Король Ночи и есть первая жертва Детей Леса.

Все вышеперечисленное зритель видит глазами Брана Старка и Трехглазого Ворона. Это одна из самых загадочных фигур сериала. Любопытно, что само имя Бран выбрано не случайно. По-валлийски «бран» означает «ворон», более того, по некоторым версиям, верховное кельтское божество также обладало зооморфным обликом ворона. Инна Бернштейн в примечаниях к «Смерти Артура» Томаса Мэлори приводит интересный вариант этимологии имени: в переводе с кельтского оно выглядит как словосочетание «очень черный», то есть опять-таки является иносказательным обозначением ворона. Наконец, в корпусе ирландских саг существует текст под названием «Плавание Брана, сына Фебала». Сюжет сводится к странствию некоего Брана в некую страну Эмайн и заканчивается невозможностью возвращения в мир людей для тех, кто отведал пищу иного мира. Как видно, логика

построения персонажа у Мартина и в сериале сохранена: суть Брана именно в его принадлежности одновременно к разным мирам.

По сути дела, этих миров три: реальность (в которой Бран – калека), мир за Стеной (в буквальном смысле – мир по ту сторону Стены, то есть потусторонний мир), где Бран становится учеником Трехглазого Ворона, и своеобразный мир исторического прошлого Вестероса, куда он попадает по своему желанию. Бран постепенно становится не божеством, но своеобразным шаманом, медиатором, посредником между различными мирами. Именно поэтому настолько неожиданным выглядит финал восьмого сезона, когда Бран становится королем Вестероса. Перед нами тот удивительный случай, когда функцией короля является не правление, а хранение исторической памяти.

Архетипы героев

В юнгианской психологии предполагается, что в основе нашего поведения лежат устойчивые внутренние схемы, основанные на наиболее мощных культурных архетипах. Таковыми, как правило, являются персонажи тех или иных мифов, в том числе и античных. Психолог Джин Шинода Болен комментирует это так: «Богов активизируют люди и события». С этой точки зрения «Игра престолов» – буквально кладезь архетипов, каждый из которых является ключом к пониманию не только характера того или иного персонажа, но и к неким программам социального поведения.

Эддард Старк реализует в своей жизни архетип справедливого правителя. Это позитивный аспект Зевса (Юпитера). Но его авторитет беспрекословен исключительно на Севере, там, где его место. Когда Нед Старк отправляется на Юг, чтобы стать Десницей короля, он начинает череду ошибок, приводящую в итоге к его смерти и разрушению его семьи. Он совершает несправедливый поступок, убивая лютоволчицу Сансы и тем самым лишая дочь покровительства тотема. В отместку Санса в дальнейшем донесет Серсее о планах отца тайно покинуть Королевскую гавань. Будучи Десницей, Старк стремится поступать благородно, но все его решения парадоксальным образом оборачиваются ему во вред. Желание быть справедливым и милосердным с Серсеей заставляет его открыть ей свои планы. В результате единственный достойный правитель Вестероса заканчивает свою жизнь на плахе.

Тайвин Ланнистер также представляет архетип отца и объединяет в себе одновременно образы Урана и Зевса. Зевс в данном случае реализуется как авторитарный отец, обладающий верховной властью и непререкаемым авторитетом. Зевс требует беспрекословного уважения от своих детей. При этом он является для них покровителем и защитником семьи. Тайвин ведет себя именно так. Он управляет равно судьбами Вестероса и своих детей вплоть до четвертого сезона. Особенно заметна реализация архетипа в разговорах Тайвина с Джейми. В седьмом эпизоде первого сезона он буквально формулирует свое кредо: «Все будем гнить под землей. Будет лишь имя семьи.

«Игра престолов» © HBO/ Amediateka

Это все, что останется, – одна только слава и честь семьи. […] Мы установим династию, которая будет править тысячу лет, или обратимся в ничто». Но есть у Тайвина и слабая сторона, представленная как раз архетипом Урана. Уран, отец богов, настолько боялся своих детей, что не позволял им родиться. Лишь младший сын, один из титанов, Кронос (Сатурн) смог восстать против отца. Он оскопил его серпом и стал править вместо него. Как мы помним, все именно так и происходит в сериале. Тирион, младший сын, испытывает к отцу ненависть, смешанную со страхом. Что неудивительно: Тайвин сделал все, чтобы подавить его личность. Когда после смерти Джоффри жизнь Тириона оказывается под угрозой, именно отец становится судьей сына. Тирион проникает в покои отца, где застает его врасплох (в отхожем месте) и убивает стрелой из арбалета. Стрела, конечно, ничуть не напоминает серп, но вонзается она в пах Тайвина, что по сути означает символическую кастрацию. Архетип, таким образом, срабатывает полностью, особенно с учетом того, что именно Тирион в финале восьмого сезона станет де-факто правителем Вестероса.

А что же старший сын, Джейми? Если говорить об архетипах античных богов, он воплощает Ареса (Марса). Об этом свидетельствуют равно его отвага и его способность впадать в безрассудный гнев. Однако личность Джейми Аресом явно не исчерпывается. Его близкие отношения с сестрой наводят на мысль о божественных близнецах, создающих вселенную. При этом его влюбленность в Бриенну Тарт напоминает скорее чувства средневекового рыцаря к прекрасной даме. Особенно ярко это проявляется, когда Джейми спасает Бриенну в Харренхолле, где Кровавые Скоморохи заставляют ее биться с медведем деревянным мечом. Бриенна (сама воплощающая архетип воительницы, валькирии) в этот момент наряжена в розовое дамское

«Игра престолов» © HBO/ Amediateka

платье, что подчеркивает ее беспомощность и уязвимость. Джейми, таким образом, буквально спасает Деву в беде (damsel in distress).

Серсея Ланнистер, в свою очередь, также является воплощением нескольких архетипических богинь. Во-первых, это Афродита, причем в ее негативном аспекте. Серсея, в отличие от Джейми, не считает необходимостью хранить верность своему возлюбленному. Она с легкостью использует мужчин в своих целях – от кузена Ланселя до Эурона Грейджоя. Само имя Серсея, на что не раз уже указывали различные исследователи, происходит от греческой Цирцеи. В «Одиссее» Гомера это волшебница, которая превращала мужчин в свиней. Во-вторых, Серсея претендует на роль Афины, богини мудрости и военной стратегии. Характерно, что Афина рождается из головы Зевса, который видел в неродившемся ребенке соперника и потому проглотил его вместе с матерью. Серсея также постоянная головная боль Тайвина, который видит в ней всего лишь объект для династических браков, а не равноправного собеседника и наследницу Ланнистеров. Серсея гораздо более амбициозна, чем Джейми, ее младший брат-близнец. Она стремится к власти, но Афина постоянно конфликтует в ней с Афродитой. Мудрости явно оказывается недостаточно – и в сериале архетип богини любви торжествует в последние мгновения жизни Серсеи, когда она гибнет в объятиях любимого.

Дейнерис Таргариен впервые появляется перед нами воплощением архетипа Персефоны – юной девушки, похищенной богом подземного мира. Именно это с ней и происходит, когда ее буквально продают на ложе кхала Дрого. Но так же, как и древнегреческая Персефона, Дейнерис преображается в браке, обретает силу и становится правительницей рядом с мужем. Дейнерис также объединяет в себе Афину и Афродиту, причем после смерти кхала Дрого Афина явно доминирует.

Дейнерис умеет принимать стратегические решения и брать на себя ответственность за свои поступки. Однако в ее случае Афродита, наоборот, ослабляет Афину. До тех пор пока Дейнерис хладнокровно использует интеллектуальный (и не только) потенциал окружающих ее мужчин и женщин, она непобедима. Но как только любовь к Джону выходит на первый план, ее начинают преследовать неудачи. Сначала гибнет один ее дракон, потом другой, наконец после кровавой победы в Королевской гавани она сама гибнет от рук возлюбленного.

Сам Джон Сноу – одна из загадок «Игры престолов». Он объединяет в себе черты одновременно обижаемого сироты, героя и Эдипа. Статус бастарда и постоянные унижения в приемной семье заставляют вспомнить другого воистину архетипического персонажа массовой культуры – Гарри Поттера. Как и Гарри, Джон постепенно перерастает свой прежний статус и, проходя через ряд испытаний, становится героем и спасителем. Причем в полном соответствии с общекультурным архетипом героя Джон умирает (пятый сезон, десятый эпизод) и воскресает (шестой сезон, второй эпизод). На протяжении шестого и седьмого сезонов авторы подводят нас к мысли, что именно Джон будет истинным спасителем мира, Азором Ахаем, о котором сообщают предсказания и который сможет победить Короля Ночи. Однако в дело вмешивается эдипов комплекс. В финальном эпизоде седьмого сезона Джон занимается любовью с Дейнерис, не зная о своем родстве с ней. И хотя они не мать с сыном, а тетка с племянником, сам факт инцеста запускает механизм античной трагедии. Как и в трагедии Софокла «Царь Эдип», герой согрешил по неведению, но это не отменяет наказания за проступок. Наказанием, естественно, становится правда о происхождении. Подобно Эдипу, Джон в восьмом сезоне узнает о том, что на самом деле является наследником престола, и это делает невозможными его дальнейшие отношения с Дейнерис. Снова, как в античной трагедии, конфликт неразрешим, точнее, разрешим лишь через смерть одного из героев. Погибает Дейнерис – а Джон наказывает себя, согласившись на добровольное изгнание за Стену.

Итак, с точки зрения архетипов сериал выстроен более чем логично. Удивительно, но в этом контексте даже финальный восьмой сезон соответствует общему ходу повествования. Более того, герои «Игры престолов» постепенно сами становятся архетипами (уже второго порядка), создавая новые матрицы поведения и давая зрителю возможность соотносить с ними собственную социальную реальность. ◆

Станислав Минин

К ВЯЩЕЙ СЛАВЕ ОГНЕННОГО БОГА

Религии «Игры престолов»

«Я повидал весь мир, мой мальчик, и, где бы я ни был, люди говорят мне об истинном боге. Все они думают, что нашли его. Но единственный истинный бог – у женщины между ногами, и лучше, чтобы это была королева», – говорит пират Салладор Саан, когда молодой неофит рассказывает ему о вере в Р'Глора, Бога Света. Он не единственный персонаж «Игры престолов», кто мог бы сказать подобное.

Весь мир «Игры престолов», данный зрителю в первых сезонах, утыкан религиозными флажками. Однако по ходу повествования религиозное и сакральное деконструируется, разрушается. В последних сериях о нем даже не вспоминают. Впрочем, обо всем по порядку.

В кого или во что они верят?

Континент Вестерос, на котором разворачивается большая часть событий «Игры престолов», пережил две волны переселения народов. В книгах Джорджа Мартина этих волн три, но мы ограничимся тем, что дано нам на экране. Сначала приплывают Первые люди. Они сталкиваются с автохтонным населением – Детьми Леса, магическими существами и постепенно перенимают их религию. Это анимизм, в частности поклонение священным деревьям – чардревам, на коре которых вырезаны лица.

Так появляются Старые боги, которым поклоняются потомки Первых людей – Старки и прочие роды Севера. Этим богам нет числа. Они не вписаны ни в какую религиозную систему, анимизм ее и не предполагает. Северяне не считают своих богов жестокими. Нед Старк говорит Кейтлин, южанке, что его боги «не так суровы», как ее. Когда Джон Сноу ужасается тому, что одичалый Крастер приносит в жертву своих новорожденных

сыновей, командующий Ночным дозором Джиор Мормонт (тоже северянин) констатирует: «Одичалые поклоняются более жестоким богам, чем мы».

Со второй волной на континент прибывают андалы. Они верят в Семерых богов. Создатели сериала и сам Мартин не раз объясняли, что прототип этой религии – средневековый католицизм, а бог на самом деле один и речь идет о семи его ипостасях. Джордж Мартин рос в католической семье и рассказывал, что в детстве с большим трудом понимал учение о Троице.

Андалы насаждали свою религию в Вестеросе, но постепенно достигли компромисса. Старые и Новые боги, священные деревья и храмы-септы со жрецами-септонами и жрицами-септами сосуществуют, а жители континента, включая аристократию, клянутся всеми богами сразу. Семерым поклоняются на Юге, в том числе в столице Семи королевств – Королевской гавани. Верховный септон действительно напоминает римского папу, а Молчаливые Сестры, заботящиеся о покойных, – женский монашеский орден. В остальном эта вера мало чем напоминает христианство да и вообще монотеизм. Никто из южан не говорит: «Бог». Все говорят: «боги». Их семеро – Отец, Мать, Воин, Кузнец, Дева, Старица и Неведомый, он же Смерть, и к каждому обращаются со своими молитвами. Вера в Семерых – это организованное язычество вроде летописного пантеона князя Владимира.

В стороне от конфликта Старых и Новых богов осталась религия Утонувшего бога, вера Железных островов. Их жители – пираты, грабеж для них – модус вивенди. После смерти они попадают в свою «Вальгаллу» – подводный чертог, где пируют с русалками. Это этноцентричная религия, в нее нельзя обратить, но ее можно утратить, и поэтому заложник Старков Теон Грейджой, вернувшись домой, должен пройти обряд очищения. Жрец поливает его морской водой, и Теон вновь железнорожденный. Когда же королем выбирают Эурона Грейджоя, его топят в море, а потом извлекают на берег. Его легкие должны наполниться водой, а потом исторгнуть ее. Он должен утонуть и воскреснуть, так как «то, что умерло, умереть не может». Только тогда он король.

Все эти религии уживаются друг с другом (в отличие от людей). Конфликт возникает, когда в Вестеросе появляются Красные жрецы, несущие веру в Бога Света, Р'Глора. С системной точки зрения это самая прозрачная религия в «Игре престолов». Это дуализм, напоминающий о зороастризме, традиции гностиков, манихействе, вере средневековых катаров. Есть два бога – Бог Света и Жизни и Бог Ночи и Смерти. Грядет их последняя битва, каждый должен определиться, никаких промежуточных вариантов не существует. Бог Света – огненный бог, он требует человеческих жертв. Смерть от огня считается очищением от грехов.

Верховный жрец Красного бога рассылает миссионеров по всему населенному миру. Они должны обратить в веру Р'Глора всех правителей.

Торос из Мира, вечно пьяный жрец-воин, не сумел, как он говорит, склонить к новой религии короля Роберта Баратеона. Мелисандра из Асшая убедила Станниса Баратеона сжечь идолов Семерых и объявила его Обетованным Воином Света, которому суждено повести за собой людей в эсхатологической битве. Красные жрецы мобилизуют армию Света и одновременно ищут Обетованного Предводителя. Станнис – не единственная версия. Более того, как убеждается сама Мелисандра, неправильная версия.

Так есть ли в «Игре престолов» монотеизм?

Пожалуй, единственная монотеистическая религия в сериале (да и то условно) – это вера в Многоликого бога. Ее храм – Черно-белый дом – в Браавосе, за Узким морем. Его служители – секта наемных убийц, Безликих. Многоликий бог – это Смерть, а в его храме собраны изображения всех божеств, потому что все они убивают, такова страшная правда.

Одна из сюжетных линий «Игры престолов» – путь Арьи Старк в секту Безликих. «Ты молишься богам? – спрашивает ее учитель фехтования Сирио Форель. – Есть только один бог. Его имя – Смерть. И только одно мы говорим Смерти: “Не сегодня”».

Сирио Форель из Браавоса. Позже Арья спасает от огня трех пленников, преступников, которых везут на Стену. Среди них Якен Х’гар, Безликий. Он говорит Арье, что она украла у Красного бога три жизни, значит, долг нужно вернуть, назвав Якену три имени людей, которые должны умереть. Упоминание Красного бога примечательно. Это бог Тороса и Мелисандры, но для Якена важна только одна его функция – огненная смерть.

Смерть можно обмануть, подчинить своей воле. Это удел героев, а Арья, конечно, герой. Достаточно приказать служителю Многоликого бога убить самого себя. В программе наступает сбой, убийца просит отменить приказ, взамен ему можно диктовать свои условия.

Когда Берик Дондаррион и Торос из Мира говорят Арье о Боге Света, та заявляет, что это не ее бог. «А кто же твой?» – спрашивают ее. «Смерть!» – заявляет она. У нее уже готов список обидчиков, которые должны умереть. Она повторяет его, как молитву, в том числе и перед сном.

Безликие сами умирают для мира. Это монахи-убийцы. Они должны стать «никем». «Никто» в их понимании – это человек, не обремененный никакими мирскими привязанностями. У него нет своих вещей. Нет биографии. Нет семьи. Нет имени. Это табула раса, на которой Бог пишет приказы.

Якен называет смерть даром. Вероятно, за этим стоит какой-то мировоззренческий пессимизм, облаченный в религиозные одежды, что-то вроде буддийской доктрины: жизнь – бесконечная цепочка страданий, которую необходимо прервать. Однако в «Игре престолов» мы встречаем лишь намеки на такого рода систему. Точно так же веру

«Игра престолов» © HBO/ Amediateka

в Безликого бога можно считать частью кодекса киллеров, получающих плату за услуги, а Якена Х'гара – манипулятором.

Как понять, чего хочет бог?

В «Игре престолов» лишь раз звучит слово «ересь». Его произносит жена Станниса Селиса, обращенная Мелисандрой в веру Р'Глора. Она говорит Красной женщине, что ее дочь, Ширен, склонна к ереси. Подразумевается, что Ширен продолжает верить в Семерых даже после того, как ее отец сжег идолы. Религия Р'Глора отвергает культ Семерых как темное язычество. Отвергается священный текст этой веры – «Семиконечная звезда». Мелисандра называет ее собранием лжи и сказок. Отвергается космология религии Семерых, представления о том, что существуют семь небес и семь адов. «Ад один, – говорит Мелисандра. – И мы в нем живем».

На самом деле никаких ересей в «Игре престолов» нет. Потому что нет ни одной полностью прописанной доктрины, спора с ней, отклонения. Нет двух конфликтующих культов Семерых. Нет двух враждующих сект интерпретаторов воли Р'Глора.

Религиозность предполагает переживание священного ужаса перед неведомым, принципиально отличным от любого повседневного опыта. Религия – система отношений со священным. Как вести себя, чтобы умилостивить бога? Как понять, чего он от тебя хочет?

«Семиконечная звезда» – своего рода Библия жителей Вестероса, точнее, его южных королевств. Семеро хотят, чтобы человек вел себя правильно. Чтобы понять, как это – правильно, нужно читать священный текст.

Одно из центральных событий «Игры престолов» – религиозная реформация в Королевской гавани, и здесь параллелей с историей

«Игра престолов» © HBO/ Amediateka

церкви в Средние века действительно много. Войны, бедность, смерть правителей, надвигающаяся зима – все это порождает религиозное движение, идеями которого становятся покаяние, освобождение от излишеств и чистка среди жреческого истеблишмента. Лидер движения – Его Воробейшество – сочетает в себе черты Франциска Ассизского (он апостольски беден, даже не носит обуви), Джироламо Савонаролы (с его подачи «воробьи» громят бордели) и Мартина Лютера (принцип «только Писание» – воля богов изложена в «Семиконечной звезде»). Верховный септон, которого голым вытаскивают из публичного дома и гонят по улицам, – напоминание о ренессансном папстве, которое так поразило отца Реформации.

Книга дает Его Воробейшеству возможность понять, чего хотят боги. Всем, кто считает его политиком и манипулятором, например леди Оленне Тирелл, он советует почитать «Звезду» и даже готов отдать свой экземпляр. Последователям Р'Глора живется гораздо сложнее. У них нет текста. Они не понимают, чего от каждого из них ждет их бог, какую роль тому или иному человеку предстоит сыграть в последней битве со злом, которое описано как раз вполне четко: это армия мертвых, ее следует ждать с Севера.

Торосу и Берику, которого он шесть раз воскрешает из мертвых, не ясно решительно ничего, кроме того, что Бог Света – истинный бог, способный творить чудеса. Они просто живут в ожидании знака, видения в огне, которое укажет им, куда идти. «Мы солдаты, – говорит Берик. – Наше дело – защищать живых». Мелисандра не может ограничиться таким восприятием своей роли. Она жрица. Она религиозный лидер. От нее ждут руководства и интерпретации. Однако и Мелисандра не понимает логики своего божества. Торос из Мира, пьяница и бабник, не должен обладать способностью оживлять мертвых, но обладает ею.

«Игра престолов» © HBO/ Amediateka

Все указывает ей на то, что Станнис – избранный. Но оказывается, что она видела в огне не те битвы, не тот снег, не тех людей. А настоящего избранника она находит уже во время самой последней битвы.

Бог умер?

То, что эсхатологическое сражение между Жизнью и Смертью происходит за несколько серий до конца, ярче всего характеризует концепцию религиозного, сакрального в «Игре престолов». Лица на деревьях оказываются вебкамерами Трехглазого Ворона, как их метко назвала филолог Мария Штейнман. Красные жрецы путем проб, ошибок и сожжений помогают собрать армию Света, а после Мелисандра может истлеть у всех на глазах. Королева Серсея уничтожает септу Бейлора вместе с Его Воробейшеством, Воробьями, всей религиозной верхушкой и своими политическими оппонентами. И мы не понимаем, как дальше живут люди в Королевской гавани, как они примиряются с конечностью своего бытия, утешает ли их вера в дни войны и лишений.

В любом придуманном мире фэнтези (бывает ведь и фэнтези историческое) религия чувствует себя некомфортно. Потому что фэнтези – это магия. Мир Мартина и создателей сериала по его книгам не исключение. Магия в мир Вестероса и земли за Узким морем возвращается вместе с драконами Дейнерис Таргариен. Все чудеса, творимые именем Р'Глора, совершаются после того, как небо рассекает комета. В мире магии необходимость просить о чем-то богов сходит на нет, а жрец, священник доказывает свою силу, становясь высшим магом.

Религиозные миссионеры, прозелиты в «Игре престолов» имеют дело не столько с закоренелыми язычниками, сколько со скептиками. Их слишком много для мира, который кто-то почему-то считает средневековым. В Средние века свободомыслие было религиозным,

а картина мира даже самого продвинутого интеллектуала не могла не включать в себя Бога.

В «Игре престолов» мы слышим, как Давос Сиворт, бывший контрабандист, рассказывает, что богов, по его мысли, придумали специально, «чтобы дети слушались». Станнис говорит, что не верил ни в какого Р'Глора, пока не увидел грядущую битву в горящем огне. Торос окончательно поверил, когда начал инстинктивно молиться и оживил своего друга. Джейми Ланнистер готов пролить кровь в септе, святом месте, потому что богам, по его словам, все равно. Пес плюет на Семерых и высмеивает Тороса: «Это что, огненный бог тебе нашептывает: смотри, становится ветрено, будет холодно?!»

Всех героев-скептиков если не в истинности, то хотя бы в праве религии на существование убеждают чудеса. Мелисандра не скрывает, что некоторые чудеса не более чем фокусы. Все средства хороши ad maiorem Dei gloriam. Даже внешний вид, сексапильность Красной женщины – обман, пелена, скрывающая дряхлую старуху.

«Игра престолов» рассказана преимущественно от лица элиты, аристократии. В борьбе за власть религия для нее орудие манипуляции. Элита готова сжигать любых идолов, если это приближает ее к трону.

За кулисами остается молчаливое большинство. Для них сакральное наверняка живо, чардрева – не оборудование для системного администратора Брана Старка, взрыв септы – кошмар, приближающий конец света, слова септона – путеводитель по миру греха и добродетели, Р'Глор страшен, а Смерти нужно стараться сказать: «Не сегодня».

Это молчаливое религиозное большинство живет в мире «Игры престолов», но не смотрело ее. ◆

Анна Закревская

ВЕСНА, ЛЕТО, ОСЕНЬ, ЗИМА БЛИЗКО… И СНОВА ВЕСНА

1. Весна/вода (первый сезон)

Сначала мир был молод и невинен. Цвета шелестящей выжженной травы дотракийских просторов, цвета морской волны зачарованного северного леса. Серого оттенка винтерфельских стен. Он был широк, плавен и нетороплив. Расправлял крылья и немножко пижонил: пьяница Тирион считался отпетым развратником, чересчур язвительным умником. Джоффри по-детски третировал окружающих. Кейтлин резонерствовала, Пес даже чуть-чуть внушал ужас, а старшеклассник Джейми, играющий с сестрой во взрослых, казался верхом высокомерия. Еще хватало времени по-светски ходить на турниры, вести долгие разговоры. Много секса, нестрашной крови, веселой средневековой грязи. А за затейливым фасадом прятались всякие – сейчас, если подумать, немного смешные – простые истины. Их стойко нес благородный, честный, еще живой Нед Старк, наивная единоличная совесть тех времен. Весенний мир состоял из воды.

Вода – это Арья, с деревянным мечом разучивающая танец Браавоса. Бумажная Дейнерис, одна посреди безбрежной пустыни (еще без сложносочиненных кос – символа побед в бою). Это школьник Джон, репетирующий благородную жизнь на Стене, вдали от злой мачехи (еще с братьями). Санса, песочно-розовая девочка, с куклой в руках и нелепыми мечтами о принце на белом коне. Всем так хотелось, чтобы мечты поскорее сбылись.

А мир тем временем уже начал стремительно меняться, взрослеть. Ушел Нед – теперь он сможет существовать только в виде отражений, осколков, жить в чужих поступках, словах и предметах. Его гигантский меч Лед расплавили сразу после казни владельца. Вместе с ним начал переплавляться и весь играпрестольный мир – драконий огонь опустился на землю.

«Игра престолов» © HBO/ Amediateka

2. Лето/огонь (второй–четвертый сезоны)

И вот мир уже распускается (цветочная Маргери), набирает скорость, одевается в ассайский пурпур (колдунья Мелисандра), в огненные, одичалые цвета (рыжая Игритт). Что-то в этом огне сгорит без следа, а что-то вылупится из него перерожденным. Безжалостно семимильными шагами наступает свинцовая, неправдоподобная магия. Мелисандра как ни в чем не бывало рождает черную тень и мрак, Дейнерис весело шагает из выгоревшего костра – девочка со спичками цела и невредима. Тирион с азартом играет в игру престолов, за что приговорен к смерти. Теперь все по-взрослому.

Вот и мертвецы за Стеной оживились. Их тоже когда-то считали выдумками. А главное, сбылись драконы, одновременно древние и новорожденные. Природа еще не знает или уже позабыла, для чего они. Пока они растут, набирают силу и красоту, начинают потихоньку сбываться мечты.

Арья хотела играть в войнушку? Получила безжалостное, полное кровавых следов путешествие. Верная подруга, молчаливый меч Игла всегда при деле. Санса желала замуж за принца? Пожалуйста, будущий король в женихи – монстр и садист, всегда рядом безумная свекровь, красивые платья, конечно, тоже прилагаются.

Лето вообще лучшее время заводить романтические отношения: Робб теряет последний шанс на спасение, женившись на Талисе, Джон обреченно нарушает дозорную клятву с Игритт, Тирион подписывает себе смертный приговор, притаскивая в столицу проститутку и любовь всей жизни Шаю.

Время закладывать фундамент на будущее – Джон, репетируя собственную смерть, которая ждет его за поворотом, идет к одичалым умирать. Те же вместе с Мансом Захватчиком, впервые в истории

«Игра престолов» © HBO/ Amediateka3

объединившим племена, разучивают азы совместного сосуществования. Навык пригодится в холодное время года.

Еще жаркое лето отлично подходит для долгого – конечно, трансформирующего, потому что огненного, – путешествия. Бран с товарищами через снежное застенье пробивается к Древу с выразительным взглядом, к изящному Трехглазому Ворону – то есть к истине. Пары – Арья и Пес, Джейми и Бриенна – в дороге ни на секунду не разлучаются, учатся друг у друга нежности.

Лето к тому же время шокирующе пышных праздников – Красной свадьбы, зеленых фейерверков Черноводной. Все через край, все навзрыд, все дотла.

Мир потерял невинность.

3. Осень/земля (пятый–шестой сезоны)

Пространство (кадра) начинает постепенно прорастать в глубину, повсеместно темнеть. И одновременно накаляться драматическим контрастом света и тени: почти в каждой сцене изо всех сил пробиваются пыльные лучи.

Мир стал стремительно искривляться. Вместо радужного, жестокого веселья, которое предполагала формальная вера в безмолвствующих, безразличных Семерых, налетают словно сошедшие со страниц Стругацких вездесущие Воробьи. Они грубо лепят красную – полукоммунистическую, полусатанистскую – звезду на место безвкусно-милых эротических рисунков на стенах борделя вечного предпринимателя Бейлиша.

Дейнерис снова, теперь уже раздражающе деловито, заходит в огонь: все так же не горит. Тирион по-прежнему страшно пьян, только уже совсем не весело: его тошнит, а он лишь подливает себе еще.

«Игра престолов» © HBO/ Amediateka

Бран по-идиотски нарушает закон сновидческо-фантомных вселенных, позволяя Королю Ночи поставить метку себе на руку, и мир, качнувшись, начинает лететь куда-то в тартарары.

Кульминация искривленности и падения – просто так сожженная сказочная принцесса, дочь Станниса. И первая брачная ночь Сансы. «Есть только один ад: тот, в котором мы живем».

А после этого все. Трудно быть богом. Вдруг станет так зябко на сырой земле. Потрясенная Мелисандра выкинет свои откровенные, неуместные на Севере парчовые наряды, станет кутаться в теплые шарфы. Арья в схватке с Безликими потеряет зрение и провалится в безликую темноту. Джон умрет. Санса от тотального бессилья сделает два шага в пустоту – сначала спрыгнув с высоких винтерфельских башен, не столько чтобы сбежать, сколько чтобы покончить со всем этим, а затем шагнет в ледяную воду лесного ручейка, подгоняемая псами Рамси. Первыми залпами ядерной войны по-вестеросски обрушатся драконы на Миэрин.

К счастью, осенняя земля может все-таки украдкой и кое-что подарить – свой хоть и робкий, но питательный урожай. Мечты могут аккуратно сбыться еще раз – теперь уже не так крикливо, а бережнее, продуманнее: и тогда всем на мгновение станет хорошо. Джону в должности северного короля (даже если не очень хотелось), сестрам Старк – в положении официально выбравшихся из плена (Рамси и Безликих). Тирион и Дейнерис могут пока осторожно понаслаждаться взаимным удовольствием от совместного ведения дел.

Тем временем тихонько, на обочине истории, вдруг возникает театр. Пока еще безликая Арья наблюдает и еле узнает сквозь кривое зеркало плохой постановки знакомую, пережитую уже когда-то кошмарную картину – убийство отца.

«Игра престолов» © HBO/ Amediateka

Так мир приобретает совесть, способность посмотреть на себя со стороны. Он наконец упал с небес на землю, стукнулся о жесткую реальность. Пламени уже не надо. Был бы хоть пепел и дым.

4. Зима/воздух (седьмой–восьмой сезоны)

Нед предупреждал, зима пришла. Вода вся выкипела, испарилась. Остался только раскаленный воздух – таргариенской трагедии ли, смертельного зимнего наступления ли. Драконы кометой пронеслись по небу, один за другим начали умирать, время их вышло.

Мир бросил все дела, стал стремительно сужаться, сплющиваться. Все ненужное без особого сопротивления уходит само собой, как, скажем, светский Бейлиш – в отличие от девочек-волчиц, он не экипирован для зимы. Настало время объединять противоположности: мороз и солнце, лед и пламя, Север и Юг. Осознавать, что можно быть и Грейджоем, и Старком одновременно. Или Старком и Таргариеном. Что, вероятно, черно-белый взгляд на мир не единственно возможный.

Даже Король Ночи решил помочь. Ну невозможно смотреть на эти бесконечные бессмысленные пререкания. Яркий осенний контраст армия мертвецов сносит тотальной синевой своего безбрежно безобразного, студеного мира. Люди только тогда приходят в себя, вспоминают простые недстарковские истины – чтобы выстоять, нужно объединиться, помочь друг другу.

Наследник Неда на самом деле не Джон, который слишком измучен, чтобы нести на себе еще и этот груз, а вестеросская Жанна д'Арк – Бриенна Тартская. Поначалу она выглядит каким-то нелепым осколком забытых времен, неловкая и чересчур пафосная, ходит по пятам за девочками Старк, а те только смеются в ответ. Но когда тьма по-настоящему сгустилась, Нед Старк незаметно

вернулся – в наполненные ветхозаветным покоем минуты посвящения Бриенны в рыцари Джейми Ланнистером. В руках Джейми держит одну половинку Льда, Бриенна – другую.

Герои изменились. Сохранив что-то свое, главное, сущностное, могут выдохнуть. Тирион прошел полный круг – от мечтаний о гордом титуле до способности набраться храбрости, чтобы этот титул отбросить. Джейми отправился в навсегда уходящую под воду столицу, чтобы подарить последние минуты покоя сестре. Этой человечности и состраданию его научила Бриенна.

Постепенно, в финальном сезоне, кадр чернеет, выгорает. Финальная битва с мертвяками – кульминация темноты, на которую какой-то бог, отраженный в глазах Мелисандры, словно набросил огненную вуаль. Из этого столкновения синевы и рыжей черноты вскоре родится новое. Смерть Кощеева, то есть Короля Ночи, как водится, в игле – Арьиной.

А этот мир уже так устал. Его, как и растерзанную Дейнерис, едва можно узнать.

От любимой героини требуют невозможного – снова переродиться, сделать чужое своим, но второй раз такой подвиг не совершить. Принять в себя еще и Север она не может – в крови уже бушует Юг. А как известно, единственный способ избавиться от драконов – это иметь своего собственного. Ну или самой им стать.

Вечно неправильный Джон, который даже умереть по-человечески не может и которого после убийства любимой Дейнерис невозможно представить на троне, прощается с родными. Бран произносит единственно верную фразу: «Ты был именно там, где должен был быть» – так он отпускает грехи несчастному, мучаемому безвинной виной Джону. Только Бран и может: во-первых, он король. Во-вторых, лучше других понимает внутренних демонов брата. Наконец, только он, Всевидящее Око Вестероса, может свериться с картотекой, проверить, действительно ли Джон был там, где должен был быть. Да, все верно, по-другому никак – мы всегда убиваем то, что любим.

Сэм как-то заметил, что «настоящая смерть – это забвение». И тогда только всезнающий Бран может, держа в памяти прошедшие ужасы, вернуть мир, который заново набирает воздух в легкие, к новой неторопливости и безмятежности. Иррациональная заметка на полях: обновленный королевский совет собирается, Тирион долго и внимательно переставляет стулья, чтобы всем было удобно. Теперь время есть.

Мир пережил сам себя, принял свои ошибки, смирился, трансформировался и вернулся домой. За зимой всегда следует весна. Это ведь танец Браавоса, танец воды, быстрый и плавный. Все люди созданы из воды, помнишь? ◆

Виолетта Власова

ФАНТАГОНИЗМЫ

Финальный сезон «Игры престолов» можно назвать самым масштабным разочарованием в истории телевидения (и кино в том числе) – миллионов поклонников телешоу возмутила развязка десятилетней истории, которая стала поп-культурным феноменом. В одно время с «Игрой престолов» выходят «Мстители: Финал», которые, напротив, полностью удовлетворили потребности своих фанатов, закрыв почти все повествовательные арки франшизы, – мы не удивлены, но и не разочарованы: создатели позаботились услышать молитвы каждого. Однако нельзя не заметить, что между создателями успешных франшиз/сериалов и аудиторией завязались своеобразные отношения. «Фансервис» стал новым языком и метатекстом, в котором и фанаты, и создатели, и просто обыватели – все смешалось. Фильмы или сериалы больше не существуют как единый, неизменный текст, вместо этого они рождаются, страдают и умирают в мире кросс-медийного взаимодействия.

Пока создатель «Песни льда и пламени» Джордж Мартин защищается от «токсичных» фанатов, нападающих на него в интернете с требованиями закончить новую книгу, на ресурсе Change.org уже более полутора миллионов человек подписали петицию на римейк восьмого сезона сериала «компетентными» авторами. Эта идея может показаться абсурдной, но под натиском возмущения поклонников уже сдались продюсеры экранизации игры SONIC: The Hedgehog – им теперь придется перерисовывать главного персонажа фильма. Художников раскритиковали за неуважительное отношение к канону, ведь что может быть хуже человеческих зубов у ежа?

Несмотря на свою безусловную влиятельность, фанатское движение по-прежнему вызывает много

Комик-кон, Сан-Диего. 2016
© HBO/ Amediateka

вопросов. В лучшем случае рисуется образ «нерда» или «гика», инфантильного одиночки, одержимого «Стартреком», такой Шелдон Купер. Или образ истеричного посетителя концертов популярных бой-бэндов, рыдающего от переполняющих его эмоций, непонятных простому смертному. Эта позиция прочно закрепилась в умах не только обывательских, долгое время она существовала и в академических исследованиях аудитории. Но очевидно, что этот стереотип устарел. В какой категории находится ваша соседка тетя Лена, которая спешит на лестничной площадке вас успокоить: «Вот если бы ты книги читала, то уже давно бы догадалась о том, что Бран окажется на Железном троне»?

Социальные теоретики Аберкромби и Лонгхерст разделяют фанатов и культовых поклонников[1]. В их классификации фанаты – это постоянные зрители, которые привязаны к определенным телешоу или культурным продуктам, но в контексте интенсивного использования средств массовой информации. Они не общаются специально с другими поклонниками, разве что используют просмотр сериала для того, чтобы оставаться в контексте и поддерживать разговор об «Игре престолов» на работе. Тетя Лена с лестничной площадки, например, о сюжете в книгах «Игры престолов» знает со слов своего племянника – культового поклонника, который и книги читал, и сериал смотрел раза три, и тетю свою «подсадил». Культовые зрители – это более специальное, нонконформистское образование поклонников. Культисты намного ближе к тем, кого мы называем гиками. Даже так: гики – это одна из форм культового потребления с их страстью к коллекционированию мерчендайза, чтения комиксов и фанфикшна (возможно, даже его создания). Они более организованны, чем фанаты. Вполне возможно, даже встречаются друг с другом, но, если не встречаются,

1. См.: *Abercrombie N., Longhurst B.* Audiences. A Sociological Theory of Perfomance and Imagination. – London: SAGE Publications, 1998.

Комик-кон, Нью-Йорк. 2017
© HBO/ Amediateka

состоят в каком-то сообществе онлайн точно. Культисты связаны сетевыми отношениями, которые могут принимать различные формы, но которые, по существу, характеризуются неформальностью. Но что характеризует обе эти группы – это желание объединиться в коллективном переживании любимой франшизы.

Фанатское интерактивное взаимодействие с текстом стало превалирующей формой просмотра. Интернет позволяет легко общаться и взаимодействовать – этот дискурс стал неизбежным, и все высокобюджетные фильмы рекламируются во всевозможных средах. Роджер Аден, один из исследователей фанатских движений, провел параллель между этим «переживанием» и религиозным паломничеством. Погружение в мир любимого сериала сродни символическому путешествию без наркотиков и возможностью исследовать иллюзорный мир, не покидая собственного дивана. Этим воображаемым миром для фанатов стал гипернарратив[2] – история, в которой представленное повествование составляет всего 10 процентов, в то время как 90 процентов такого сюжета скрыты для аудитории намеренно, чтобы предоставить им возможность поиграть с собственным воображением. Альтернативной вселенной выступает Вестерос и Эссос в «Игре престолов», детализированное изображение которого столь привлекательно для поклонников сериала. Исторические упоминания (Эйгон I Таргариен, Бран Строитель), люди за кадром (Дети Леса, жители Дорна) и событий (завоевание Вестероса Таргариенами) формируют иллюзию полноценного государства в фантастическом мире. Более того, создаются целые форумы, посвященные исследованию этих миров. Этим же качеством отличаются франшизы «Властелин колец», «Звездные войны», «Стартрек», «Доктор Кто», «Мстители». И хотя пробелы в этих историях могут быть исследованы первичным текстом

2. См.: *Gray J., Cornel S., C. Lee Harrington*. Fandom. Identities and Communities in a Mediated World. – New York: New York University, 2017.

в будущих эпизодах, фанатские обсуждения с удовольствием используют это пространство для собственных теорий.

Мемы, фанфикшн с его многочисленными поджанровыми категориями вроде слэшей, male pregnancy, Мэри Сью, гифками на Tumblr, совместного продвижения тегов в твиттере, чтение тарантиновской «поэзии между строк» на форумах – это все формы фанатского взаимодействия с оригинальным текстом. Фанаты потребляют культурные продукты интертекстуально, перемещаясь от одного текста к другому, совершая определенный набор критических и интерпретационных практик. Текст – это не строка слов, высвобождающая единственно «правильное» значение, но многомерное пространство, где множество произведений, ни одно из которых не является оригинальным, смешиваются и конфликтуют – именно об этом говорил Ролан Барт[3]. Фанатская онлайн-активность стала частью продолжающегося разговора, который сегодня подхватили создатели многолетних франшиз и сериалов. Но не шоураннеры «Игры престолов» Дэвид Бениофф и Д.Б.Уайс – для них оказалось важнее сохранить эффект неожиданности, характерный для первых сезонов шоу. Творческий выбор корпоративных производителей часто ограничивает диапазон интерпретации, возможный в фанатских метатекстах, разрешая одни, но отрицая другие. Хотя зрители могут посредством фанфикшна адаптировать сюжеты фильмов под свои маргинальные интересы, они также могут бросать вызов корпоративным производителям, создавая интерпретативные консенсусы, которые делегитимизируют институциональную власть продюсеров над текстом. ◆

3. См.: *Barthes R.* Image, music, text. – London: Fontana Press, 1977.

Евгений Майзель

КТО ЗДЕСЬ ВЛАСТЬ

«Игра престолов» как феномен современности

0

Это статья для тех, кто хочет понимать, что такое «Игра престолов», но не хочет ее смотреть и/или вникать в сюжетные перипетии.

Современность постоянно прирастает явлениями, которые еще вчера не существовали или были незаметны, а сегодня вылезают из каждой щели и далеко не всегда понятны с первого взгляда. В особенности это касается громких медиафраншиз, обладающих способностью возникать как бы ниоткуда, быстро завладевать вниманием широких масс и создавать иллюзию настоящего события, значимого в планетарном масштабе. Достигший впечатляющих рейтингов зрительской популярности, награжденный многочисленными профессиональными премиями сериал «Игра престолов» – любопытный пример именно такого рода.

Для того, кто все пропустил, хайп вокруг выхода в свет еще одного сериала, пусть даже неплохого, всегда выглядит преувеличенно. Ситуацию осложняет и то, что темы, обычно наиболее активно обсуждаемые поклонниками и экспертами (сюжет, кастинг, соответствие первоисточнику etc.), оказываются, как правило, несущественными и малоинтересными для новичка (и вообще для любого человека извне). В то время, как вопросы принципиальные (хоть новичок и сам не знает, в чем они состоят) постоянно остаются, по ощущениям, не только вне обсуждения, но и вне осознания. В результате наблюдателю остается довериться рассказам тех, кто уже «коррумпирован», и нырнуть в этот омут с головой – или, пожав плечами, отойти в сторону, так и не обзаведясь личным мнением относительно клокочущего источника всеобщих переживаний.

Задача этого текста – предложить третий путь.

Компьютерная игра GAME of THRONES

1

Появившиеся в XIX веке романы «с продолжением» (как и вообще серийные тематические издания) стали следствием подъема СМИ и запечатлели в реальном времени становление буржуазной культуры и дух промышленного капитализма. С наступлением постфордистской экономической модели (начиная примерно с 1970-х) распространение получили телесериалы, эти представители «династии романовых» по кинематографической линии. Наконец, в наши дни такие медиамонстры, как «Звездный путь» и «Гарри Поттер», «Сумерки» и «Властелин колец», «Мстители» и «Игра престолов», знаменуют расцвет всякой полусказочной-полунаучной фантастики, попутно отражая установившуюся политико-экономическую действительность, которую одни исследователи называют «когнитивным капитализмом» (Карло Верчеллоне), другие – «капиталистическим реализмом» (Марк Фишер), третьи – «Империей» (Хардт и Негри).

Новизна этого этапа состоит в том, что теперь перед нами уже не произведения, рассчитанные на тот или иной носитель (как фильм или книга), но так называемые медиафраншизы. То есть контент, создаваемый сразу многими для многих медиаканалов, сразу и потенциально безграничный, поскольку никакая модерация и сведение к некоему контролируемому целому, по большому счету, в нем не предусмотрены. Первый научно-фантастический сериал «Звездный путь: Оригинальный сериал» вышел еще в 1966-м, обзаведясь с тех пор, вероятно, неподдающимися подсчету продолжениями и сопутствующей продукцией практически любого профиля, от сувениров до компьютерных игр. Что до «Игры престолов», то и это уже практически необозримый комплекс, куда входят помимо сериала видеоигры, комиксы, расширения Google Map, ролевые и настольные игры,

кулинарные книги, побочные романы и прочие фанфики, причем появились многие из них не гораздо позднее, а иногда и раньше, чем был готов, скажем, первый сезон.

Несмотря на фундаментальную и неотменяемую связь медиафраншиз с литературой (во всяком случае, в их нынешнем виде), в процессе создания и запуска франшизы ключевым становится не искусство рассказа и не мастерство проведения шоу, но то, что исследователи называют trans media world building – «трансмедийное строительство [вымышленных] миров» (Дэн Хесслер-Форест). Звучит грандиозно, а на деле означает, что предыдущие художественные формы (романы и сериалы) – в полном соответствии с пророчествами идеологов постмодернизма – сменила не новая актуальная форма, а производственная концессия, объединяющая и адаптирующая любые художественные формы, прежние и новые, с той же равнодушной эффективностью («ничего личного»), с какой капитал невозмутимо превращает в самого себя все, к чему прикасается.

Не имея этого в виду, невинная практика франчайзинга открывает нам довольно чудовищную правду о тотальной конвергенции этого мира, отрицающей любую отдельно взятую ценность путем помещения ее в некий общий рыночный реестр, оскорбительный и недопустимый уже сам по себе. Где-то в «Капитализме и шизофрении» Делёз и Гваттари упоминают, что капитал – это неименуемая Вещь, das Ding, мерзость, которую первобытные и феодальные общества стремились заблаговременно «отпугнуть». От себя добавлю, что при таком ракурсе существование в этом мире франчайзинга ставит под вопрос существование в нем всего остального (что не могло бы стать его частью).

Разумеется, материал, служащий франшизе исходником, может быть любым, однако давно замечено, что популярность научной фантастики и фэнтези далеко не случайна. И дело не только в том, что фантастический сюжет подразумевает особую зрелищность (важную для кинематографа), но и в более тонких характеристиках этих жанров. В частности, поклонники того же «Звездного пути», как правило, живо интересуются «смежными» научно-фантастическими произведениями. Мэтт Хиллз, исследующий фанатскую культуру, описывает этот огромный сюжетный мир как гипердиегезис, то есть принципиально необозримую повествовательную среду, наделенную психологически важными свойствами онтологической безопасности и бесконечно откладываемого финала. Хиллз также подчеркивает, что постоянный прирост сказочных миров осуществляется не столько за счет усилий новых профессиональных производителей (франчайзи), сколько благодаря творчеству фандомов, тем более что сказочные миры легко допускают самое грубое, на живую нитку, «сшивание» пробелов или противоречий в разнородных историях (Hills, 137). Формирование вымышленных миров изучает и Колин Б. Харви, в книге Fantastic Transmedia на примере «Звездных войн», Halo и кинематографической вселенной Marvel доказывающий, как при помощи особого сюжетообразования

авторы привлекают максимальное число зрителей и содействуют лучшему закреплению сюжетов в их, зрителей, эмоциональной памяти.

2

Другое, помимо «трансмедийного мультиплатформенного миростроительства», принципиальное отличие «Игры престолов» от многосерийных фильмов прошлого (будь то «Семнадцать мгновений весны» или «Берлин, Александерплац») состоит в резко возросшей роли фанатов. Привычное явление нашей повседневности, фанаты в последние десятилетия оказались в центре внимания. Из ранее презираемых городских сумасшедших с примесью мазохизма они превратились в почтенных евангелистов, активно соучаствующих в создании фэнтезийных, супергеройских и прочих вселенных Большого Голливуда. Такие гиганты, как Fox или Disney, заключают с ними соглашения и задабривают эксклюзивом, а теоретики пытаются разглядеть через лупу: кто такие? поклонники? энтузиасты? культисты (cultists)? Но кем бы они ни были, парадоксальное существование фанатов определяется тем, что их потребление совпадает с производимым ими же нематериальным трудом, каковой и есть основа постфордизма. Получается нечто вроде асимметричного симбиоза между производителем и потребителем. В любом случае именно благодаря чувствам и преданности фанатов бренд утверждает свою подлинность, аутентичность и в конечном счете ценность.

Впрочем, фанаты фанатам рознь. Всю потенциальную аудиторию, то есть публику как таковую, маркетологи Campfire – агентства, которому была заказана промо-кампания «Игры престоров», – делят на три категории: Skimmers, Dippers и Divers (перевод этих терминов на русский предоставляю специалисту или любому желающему). Скиммеры – это так называемая основная и самая многочисленная аудитория, состоящая из более или менее случайных потребителей, чья встреча с «продуктом» начинается и заканчивается телесеансом (случайным или регулярным). Затем идут дипперы, их численность гораздо меньше, зато они могут раскошелиться на покупку DVD или BlueRay, чтобы пересмотреть любимый сезон или оценить док о его съемках. Campfire сосредоточили свои главные усилия на дайверах – самой малочисленной, но и самой преданной группе гиков, на ядре фандома. Для них были выпущены кроссплатформенные расширения в игровом мире Game of Thrones, приложения погоды для планшетов и смартфонов, мобильная игра, в которой игроки получают очки, обмениваясь результатами в социальных сетях; им были розданы деревянные ящики ручной работы, содержащие специально созданные специи (якобы отражающие кулинарию вымышленных миров Мартина); для них (а заодно и для всех желающих, естественно) были проведены уличные встречи с угощениями: знаменитый шеф-повар Том Коликкьо лично готовил «аутентичные» закуски Вестероса и эти закуски бесплатно раздавались на улицах Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. В результате

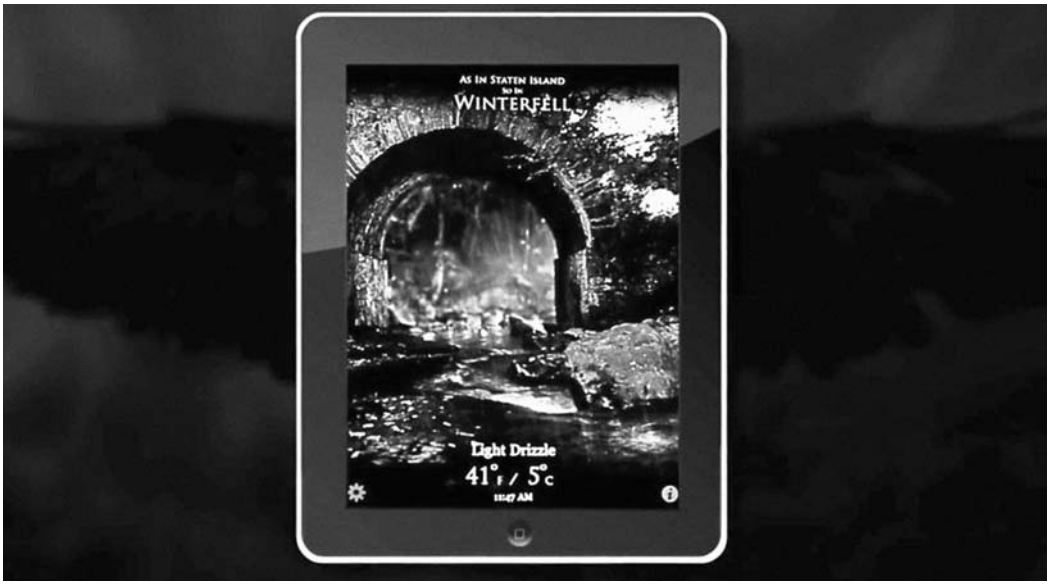
Специальные закуски, сочиненные Томом Коликкьо и отражающие кулинарию Вестероса

агентству удалось мобилизовать десятки и сотни наиболее лояльных дайверов, а те на волне энтузиазма и активности в соцсетях подвели к телеэкрану миллионы скиммеров.

В древней китайской рыбалке с бакланами птицам на шею надевается кольцо, которое не позволяет им глотать слишком большую рыбу, и в результате они приносят эту рыбу хозяину (вскоре приучаясь даже не пытаться ее проглотить), поедая только мелюзгу. Таким образом, бакланы удовлетворяют и свой голод, и свой охотничий инстинкт, но, конечно, основной улов достается тем, кто надел на птицу кольцо и отпустил в воду. Аналогичная схема с определенно смягчающими, «позитивными» поправками используется в современном обществе, перешедшем, согласно Фуко, от контроля к биополитике. Для производителей шоу и владельцев бренда фанаты, удовлетворяющие человеческую потребность делиться с другими тем, что любишь, в чем разбираешься, чем живешь, в сущности, исполняют роль бакланов. Безусловно, кольцо на шее – это не совсем подарочные наборы и угощения от корпорации, но и мы не в древнем Китае. Развивая концепцию Фуко, Хардт и Негри пишут о биополитическом производстве аффективного и нематериального труда, в наши дни осуществляемого без принуждения. Именно он и стал, по выражению Хесслера-Фореста, «жизненной платформой» для крупнейших голливудских студий.

3

Претендующий на статус умного кабельного канала, HBO предпочитает дистанцироваться от своих «коллег», аттестуя себя: It’s not TV, it’s HBO. Дочерняя структура огромной корпорации WarnerMedia (до 2018 года – Time Warner), HBO многие годы – и с самым независимым видом – выпускает серьезные сериалы для взыскательной



Мобильное приложение погоды GAME of THRONES

аудитории, приучая зрителей к сравнительно качественным визуальным стандартам, к натуралистической и чувственной убедительности, к впечатляющей реалистичности образов, а также к моральной неоднозначности сюжетов, героев, конфликтов. Проектам HBO свойствен стоический пессимизм, а логика его вещания как будто отрицает традиционные принципы телеэфира с его «минимумом нежелательного программирования», сформированным еще в середине прошлого века. И действительно, такая мрачность выгодно контрастирует с фальшивой и избыточной позитивностью обычных телеканалов, формируя чувство доверия к HBO, который похвально не нуждается в том, чтобы обманывать своего зрителя, и достаточно его уважает, чтобы не скрывать от него (предположительно страшную) правду. Разумеется, не редок на HBO и социальный критицизм, легко принимающий вид антикапиталистической риторики.

В «Игре престолов» (как и во многих других сериалах) эти черты получают соответствующее развитие: в первую очередь зритель должен быть заворожен и подавлен драматургической неопределенностью и еще, пожалуй, тем качеством, которое Дин Дж. Де Фино назвал беспрецедентным чувством фатализма.

Номинально принадлежа фэнтези, «Игра престолов» существенно развивает этот жанр, считавшийся несколько детским: сценаристы и исполнительные продюсеры Бениофф и Уайс с упоением дефлорируют его традиционную эстетику и атмосферу натурализмом, сексом, обсценной лексикой – существенно преувеличенными по сравнению с аналогичными фрагментами у Мартина, которого тоже не назвать пуристом. По сути, «Игра престолов» наделяет исходно безопасный, защищенный универсум продуманного эскапизма свойствами «взрослого мира», в котором все опять цинично и заземлено, в котором ты

либо победитель, либо проигравший, причем проигравших будет большинство. Впрочем, мрачное «чувство антимифа», как сказал бы Марк Фишер, характерно для большинства сериалов HBO.

Попутно, как отмечалось многими, «Игра престолов» уже с первого сезона была как бы запрограммирована обманывать ожидания и разочаровывать фанатов: глумясь над патриархатом (см. участь героя Неда Старка), рефреном напоминая о наступлении зимы, выводя из строя тех, кого зритель желал бы оставить в игре. Драматургия, построенная на обмане ожиданий, словно подтверждает слова Адама Кёртиса о том, что главные чувства, производимые поздним капитализмом, – это страх и цинизм.

В то же время читателями давно замечено, что в романах Мартина иррациональность тоже играет принципиально иную роль, чем у Толкина. Если в романах отца-основателя мифические и сказочные элементы были частью квазифеодальной, но глубоко рациональной вселенной, то у Мартина присутствует иррациональная внешняя сила, чистое зло обстоятельств: высокомерной и враждующей между собой элите противостоят зомби с одной стороны и драконы с другой. Мартин воскрешает в своих читателях веру во внешнего врага, воскрешает страх перед ним и таким изящным образом устанавливает безальтернативность status quo. Следует добавить, что нестабильная гиперконкурентная атмосфера «Игры престолов» соответствует прекарной нестабильности современного глобального капитализма, вынуждающего – как пишут в книге «Новый путь мира» Пьер Дардо и Кристиан Лаваль – каждого человека вести себя как предприятие (enterprise).

Читатель, ожидающий встретить в «средневековых» романах Мартина – или в сериале – возвращение к премодернистскому образу мысли, найдет вместо этого утверждение ультрасовременного тезиса о том, что власти достаточно, чтобы люди в нее верили, – см. эпизод из второй книги «Столкновение королей», в котором герои обсуждают публичную казнь Неда Старка, и один из них, Варис, утверждает, что власть – не более чем «тень на стене». Все это в совокупности дает картину умеренно циничного, умеренно человечного дискурса, в котором никто, несмотря на феодальные интерьеры, не верит ни в одну религию, не знаком со «священным трепетом» и готов взглянуть на любой предмет с любых позиций, будучи ограничен разве что способностями собственного воображения и цинизма.

Получается, что драматургически более или менее убедительная, психологически более или менее достоверная «Игра престолов» воспроизводит в полусказочных обстоятельствах стилизованного прошлого вполне современных людей, напоминая давнее наблюдение Славоя Жижека из его книги «Возвышенный объект идеологии», что наше общество может показаться постидеологическим, в действительности им вовсе не являясь. В самом деле, большинство сегодня не верит в идеологические истины, никто не принимает идеологические тезисы

всерьез, однако фундаментальным уровнем идеологии, как напоминает Жижек, является не иллюзия, скрывающая реальное положение дел, а уровень (бессознательной) фантазии, структурирующей саму нашу социальную реальность, и на этом уровне мы, разумеется, как никогда далеки от постидеологического общества.

Аналогичным образом безупречный эксплицитный постидеологизм HBO, столь внятный и симпатичный любому современному человеку, в особенности прогрессивному, – это и есть передовой рупор Империи, рупор глобального капитала, оставившего позади старые формы империализма и не имеющего ничего против высмеивания и критики в отношении самого себя (в этом, к слову, еще одно важное отличие капитализма от всех предшествующих ему формаций). А ирония состоит в том, что в жертву этому прогрессу Мартин и вслед за ним шоураннеры HBO приносят исходно сказочные миры, унаследованные от Толкина, придумавшего их именно для того, чтобы скрыться от вездесущего натиска капитализации.

4

Как справедливо указывает Карл Фридман, научная фантастика и фэнтези выполняют отчужденный критический запрос на альтернативу господствующему порядку. В самом деле, разве не свидетельствует современный подъем научной фантастики, сказочных супергеройских нарративов и рационализированного фэнтези, чье действие происходит в вымышленном прошлом, о сильнейшем эскапизме – бегстве от окружающей действительности с ее вечными кризисами и бесконечной деморализацией? Если Фредрик Джеймисон был прав, когда предположил, что нам легче представить конец света, чем конец капитализма, то немудрено, что все мы отчаянно нуждаемся в вымыслах, которые не только предлагают возможные альтернативы, но и вовлекают нас как активных участников в их строительство.

В этой связи у многих исследователей возникает соблазн увидеть в этой фанатской энергии некий мобилизующий и, возможно, освободительный потенциал (об этом много размышляет в своей книге, повлиявшей и на эту статью, Дэн Хесслер-Форест). Однако, по мнению автора этих строк, не похоже, чтобы этот потенциал мог как-то сдвинуть фундаментальную, структурную асимметрию между фанатами и производителями или каким-то образом пошатнуть миропорядок, добровольно воспроизводимый каждым из нас.

Присмотревшись к окружающей обстановке, нетрудно заметить, что каналы осуществления глобальной децентрализованной власти капитала суть те же самые инструменты, что дают частному лицу возможность общения и сотрудничества. Это не случайно, поскольку капитал легитимирует себя через коммуникации. Хардт и Негри настаивают, что «сопротивление более не маргинализировано, а перемещено в центр общества, превращающегося в сети; индивидуальные точки сингуляризируются в тысяче поверхностей. Следовательно, то,

что Фуко подразумевал (а Делёз и Гваттари сделали явным), – это парадокс власти, состоящий в том, что в тот самый момент, когда она объединяет и сочетает в себе все элементы общественной жизни (тем самым теряя способность быть эффективным посредником между различными социальными силами), она обнаруживает новый контекст, новую среду максимальной множественности и безграничной сингуляризации – среду события».

Таким событием для миллионов зрителей во всем мире и стала многосерийная история «Игры престолов», через рассказ о вымышленных событиях прошлого утвердившая свою версию современной, децентрализованной власти. ◆

Литература

1. *Делёз Жиль, Гваттари Феликс*. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. *Перевод с французского – Д. Кралечкин*. Екатеринбург, издательство «У-Фактория», 2007.
2. *Жижек Славой*. Возвышенный объект идеологии. *Перевод с английского – В. Софронов*. М., издательство «Художественный журнал», 1999.
3. *Хардт Майкл, Негри Антонио*. Империя. *Перевод с английского под общей редакцией Г.В.Каменской*. М., «Праксис», 2004.
4. *Фишер Марк.* Капиталистический реализм. Альтернативы нет? *Перевод с английского Д.Кралечкина*. М., «Ультракультура», 2010.
5. *Banet-Weiser Sarah*. Authentic TM: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture. // NYU Press, 2012.
6. *Dardot Pierre and Laval Christian.* The New Way of the World: On Neoliberal Society. // London and New York: Verso, 2013.
7. *DeFino Dean J.* The HBO Effect. // New York and London: Bloomsbury, 2014.
8. *Freedman Carl*. Critical Theory and Science Fiction. // Middletown: Wesleyan University Press, 2000.
9. *Jenkins Henry*. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. // NY University Press, 2006.
10. *Hassler-Forest Dan*. Science Fiction, Fantasy, and Politics Transmedia World-Building Beyond Capitalism. // Rowman & Littlefield International, 2016.
11. *Harvey Colin*. Fantastic Transmedia: Narrative, Play and Memory Across Science Fiction and Fantasy Storyworlds. // Palgrave Macmillan UK, 2015.
12. *Hills Matt*. Fan Cultures. // London: Routledge, 2002.
13. *Scott Suzanne*. “Authorized Resistance: Is Fan Production Frakked?” in Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica, ed. Tiffany Potter and C. W. Marshall. // NY: Continuum, 2008.
14. *Vercellone Carlo*. The hypothesis of cognitive capitalism. The hypothesis of cognitive capitalism. // London, Birkbeck College and SOAS, UK, 2005.
15. *Leverette Marc*. “Cocksucker, Motherfucker, Tits” in It’s Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era, ed. Marc Leverette, Brian L. Ott and Cara Louise Buckley. // NY: Routledge, 2008.
16. World Building Transmedia, Fans, Industries. Edited by Marta Boni. // Amsterdam University Press, 2017.

12
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

Павел Пепперштейн

СКАЗКА О ПОТЕРЯННОМ ВРЕМЕНИ

Синопсис

В первой половине нулевых годов, несмотря на то что я по-прежнему делал немало выставок в различных галереях и выставочных залах Европы, но рисунки и картины мои покупались довольно вяло, да и сам я невзлюбил арт-мир, поэтому старался держаться поближе к игровому кино: в те годы кинопроцесс еще сохранял вкруг себя ауру некоего беспредметного энтузиазма, короче, я часто подрабатывал писанием сценариев и синопсисов. Фантомный киношник Петр Петербург фонтанировал в моем мозгу, придумывая фильм за фильмом. Договариваешься о гонораре и о сумме аванса. Получаешь аванс (в то время, как правило, от четырех до шести тысяч долларов) и начинаешь писать. Пишешь, ощущая полную и абсолютную свободу, потому что заранее твердо знаешь, что никаких денег сверх уже полученного аванса ты никогда не увидишь. Таким образом я написал около десятка сценариев и еще энное количество синопсисов. Ни один из них никогда не превратился в фильм, хотя все они были по-своему прекрасны — я никогда не халтурил, но и не старался особо соответствовать ожиданиям заказчика. Строго следовал за своим собственным галлюционозом.

После 2007 года я перестал этим заниматься, поскольку арт-бизнес на моем участке фронта вроде бы встрепенулся и оживился. У меня появился агент, стоящий на страже моих интересов, — обитающая в Лондоне Елена Уокер. Ее усилия сдвинули ситуацию с мертвой точки. Затем дальнейшее оживление в этой среде наблюдалось после моей выставки «Город Россия» в галерее Риджина. И совсем уже лихорадочное оживление, переходящее в некоторое подобие бума, имело место в связи с моим участием в Венецианской биеннале 2009 года, где я показал проект «Ландшафты будущего». Я не буду сейчас останавливаться на описании этих проектов, несмотря на всю их успешность, потому что

←
«Земляничная поляна», режиссер Ингмар Бергман

в своей предшествующей книге «Эпоха аттракционов» я уже уделил этим проектам внимание более чем пристальное.

Взамен я собираюсь представить вашему любезному вниманию один из моих то ли сценариев, то ли синопсисов (даже не знаю, как назвать), написанных в те веселые годы, когда я придерживался системы «деньги вперед». Уже не помню, кто мне заказал это. Следовало как-то осовременить известную пьесу Евгения Шварца «Сказка о потерянном времени». Ну вот я и осовременил. Написал я это году в 2003 или 2004-м, так что на тогдашнюю современность успел лечь легкий ретрослой.

Циферблат идущих часов. Выстрел. Пуля пробивает стекло и входит в циферблат по центру. Часы останавливаются. Дымящаяся пулевая дырка в циферблате.

Мальчик сидит в центре комнаты на вращающемся стуле с завязанными глазами. Одежда молодежно-рэперская. В руке пистолет. Комната наполнена тикающими часами. Он стреляет в часы по звуку исходящего от них тиканья. Когда последние часы «убиты», начинается песня и титры. (Рэп-концерт.)

Эй, время пошло!
Время идет.
Следи за временем.
Кого ты лечишь, время?
Время лечит, время калечит.

Инопланетянка сидит в зале, который представляет собой нечто среднее между кабиной управления полетом космического корабля и храмом времени. Колонны в виде песочных часов. Пол-циферблат. Она сканирует пространство космоса. Улавливает тиканье. Поиск источника. На экране проплывают популярные образы планет. Наводит окуляр на Землю. На экране образы разных известных часов Земли (Биг-Бен, Пражский орлой и т.п). Она ищет «Хронос». «Хронос» – открытие российских ученых, некая сущность времени. Его можно использовать как оружие. Злые силы хотят спровоцировать хроновзрыв, который превратит всех в стариков. Она слышит тиканье «Хроноса», к которому подсоединено взрывное устройство. Выбрав Спасскую башню Московского Кремля, она транспортирует себя в звезду на башне. Серебристой каплей стекает внутрь и появляется через отверстие в центре циферблата курантов. Она спускается на землю и, пройдя вдоль стены Кремля за мавзолеем, крадется по Москве. Лето. Ночь.

Инопланетянка видит американскую старую миллионершу с внучкой-подростком (16 лет). И превращается в существо, которое ночью – девочка, а днем – старушка. Превратившись в девочку, она идет тусоваться. Свое инопланетное происхождение она скрывает, выдавая себя за «просто иностранку», – с этим связано много комических ситуаций: она многого не знает и не понимает на Земле, а окружающие люди удивляются: «Неужели этого нет в Америке?» (типа: как мыть руки

водой? Что такое мыло и прочие элементарные вещи, которых нет на ее планете?). Сканируя пространство города, она выбирает клуб, в котором девушка поет о времени. Оказывается в клубе «Времена года» на вечеринке. Показана группа молодых ребят in action.

Диджей (Петя).

Хакер (Коля).

Модель (Инна).

Певица (Яна).

Все вместе составляют группу «Нирвана».

Фрагменты модных показов. Девушки на подиуме. Хакер выуживает в сети первую информацию о «Хроносе» (см. далее).

Диджей у пульта. Танцы и т.п.

***

На рассвете все засыпают в чилауте, а инопланетянка убегает и превращается в старушку.

Сканируя пространство своим слухом, она слышит песню, которую поет группа стариков в доме престарелых «Домодедово». И приходит к ним. Группа старичков и старушек «Незабудка» поет советскую песню: «Не думай о мгновеньях свысока…»

Ученый (академик Захар Павлович Северный).

Ветеран, герой войны (Сергей Сергеевич Яркий).

Старая партийка, бывшая учительница (Лариса Васильевна).

Диссидентка-еврейка, курящая папиросы (Раиса Вениаминовна).

Всех их свела вместе старость.

Они поют. Они просят иностранку спеть песню о времени на ее родном языке. Она поет им инопланетную песню о времени под аккомпанемент голосов дельфинов и китов.

Старики ложатся спать. Они мечтают о молодости. Перед сном диссидентка слушает радио «Свобода». Они вспоминают свою жизнь. Мы видим экранизованные фрагменты их воспоминаний.

Одна группа (детей) хочет убить время, а другая (стариков) – вернуть.

Сон всех персонажей.

Мы видим «Хронос». Он пульсирует, становясь то белым, то черным. На руках спящих героев проступают часы, сначала в виде родинок на запястьях. У молодых – черные, у стариков – белые. Происходит взаимное превращение. Омоложение распространяется от запястий, от часов-браслетов. Старение тоже.

***

Где-то из самолета выходит мужчина в темных очках. Он видит часы в аэропорту, которые отстают на минуту. Кадр: два циферблата искаженно отражены в темных стеклах очков. Приезжий снимает очки, и мы видим, что вместо зрачков у него два маленьких циферблата, показывающих абсолютно точное время. Раздается щелчок, и время на часах аэропорта корректируется. Подобным образом (взглядом)

это существо корректирует все часы, которые видит. Эталон – так зовут «человека» с лицом Аполлона и циферблатами в зрачках. Далее показана встреча Эталона с членами преступной группы «Сувенир». Руководитель группы выглядит, как матрешка, только мужчина. Главный помощник Матрешки по кличке Силовик, высохший, немощный, с невероятно мощными и длинными руками. Выражение лица постное даже в драке. Говорит назидательными, моралистическими фразами, что контрастирует с его невероятной жестокостью. Другой персонаж – Елка, выглядит, как новогодняя елка, в ветвях которой гнездится бюрократическое лицо. В решающие моменты Елка душит врагов серпантином, колет и душит лапами, мечет стеклянные шары. Кощей Бессмертный, сухой старик банкир. Дуб – кряжистый человек, по золотой цепи на его шее ходит микроскопический ученый кот. Дубовые листья вместо волос. Избушка (ОАО «Избушка») на курьей ноге. Герой Нашего Времени (ГНВ) в униформе внутренних войск. В преступной группе присутствует Продажный Ученый по кличке Знайка. Эталон просит банду выкрасть секретное оружие, которое разработано в НИИ Тайного Времени. Оружие называется «Хронос». Оружие имеет вид пульсирующих, то черных, то белых, часов, погруженных в прозрачную биоактивную субстанцию, от этих часов отпочковываются другие часы, по аналогии с примитивными одноклеточными, размножающимися бесконечным делением. Бандиты «Сувенира» устраивают налет в НИИ, воспользовавшись тем, что главный ученый института, Захар Павлович Северный (Север), в результате интриг был сплавлен в дом престарелых. Короткая предыстория Северного. Засекреченное существование в «ящике», махинации Продажного Ученого (Знайки), позорное увольнение и препровождение Северного в дом престарелых, где он, спасаясь от депрессии, поет в ансамбле «Незабудка».

***

Пробуждение стариков, в тела которых вселились ребята из клуба. Первый шок. Различные реакции на преображение у мальчиков и девочек. Бывшие девочки, увидев свои старческие лица в зеркале, начинают рыдать.

Мальчики утешают: «Старость – это круто».

Мальчик Петя (из первого кадра) находит пистолет в тумбочке ветерана. Они прихорашиваются, пытаясь превратить свою старческую одежду в подобие модной, молодежно-рэперской. Девочки вешают орденские планки в уши. Мальчики нацепляют ордена, пытаясь придать себе модный вид. Девочка рисует иероглифы на вставных зубах. Завтрак в доме престарелых. Наши герои не могут есть предложенную им еду. Они просят колу, жвачку, алкоголь и сигареты. Им не дают. Их вызывают на медицинский осмотр. Врачи с изумлением констатируют резкое улучшение физического состояния этих четырех «стариков». Однако поведение «стариков» вызывает тревожный интерес со

стороны врача-психиатра. Кажется, над ними нависает угроза перевода в клинику для душевнобольных.

Тем не менее это день их концерта в клубе. Они поют собравшимся старикам «Рэп о самочувствии». Реминисценции из «Пролетая над гнездом кукушки»: превращенные внушают радость и бодрость остальным обитателям дома. Те удивлены изменениями в поведении своих старых знакомых, но им передается ощущение, что жизнь продолжается, что жизнь бесконечна. Все танцуют под рэп «Старости нет».

В разгар веселья наши герои убегают от докторов.

Они оказываются в подмосковном городке Домодедово. Видят компанию подмосковной шпаны на мотоциклах. Двое из хулиганов грубо разговаривают со «стариками». («Вы уже свое отжили! Катитесь отсюда, дедули-бабули!») В ответ наши герои угоняют у них два мотоцикла, бесстрашно орудуя пистолетом. Заодно отбирают у них деньги. По дороге накупают жвачку, сигареты, гамбургеры и колу, без которых они «не могут». Однако эти продукты они не в силах употребить. Их тошнит от сигарет, они не в состоянии доесть гамбургеры, от колы им плохо. Если старческую еду не принимала их душа, то «молодежную» не принимает их тело. Сквозь призму старости они понимают, какой мерзостью питала их рекламно-потребительская система. Им предстоит найти новый рацион. Но прежде всего им нужна новая модная одежда, документы, деньги и вещи, соответствующие их истинному возрасту: девайсы, шмотки.

Они разлучаются, «забив стрелку» на ночь в клубе «Времена года». Далее серия эпизодов, в которых превращенные дети пытаются наладить контакт со своими родителями и друзьями. Родители их не узнают. Друзья поначалу тоже. Везде: на улице, в кафе, транспорте – они чувствуют пренебрежительное и холодное отношение к себе, как к хламу, болтающемуся под ногами «полноценных» людей.

Они видят общество с другой, неожиданной для них стороны, начинают догадываться о пронизывающей это общество жестокости, несправедливости и цинизме. Тем не менее сами они (будучи в душе молодыми) ведут себя во всех ситуациях решительно, ни на секунду не поддаются сантиментам и унынию, готовы постоять за себя, проявляя свойства, характерные для уверенных в себе подростков. Они быстро обзаводятся молодежной одеждой. Покупают мобильные. Звонят на свои собственные старые номера. Так по телефону происходит первый «контакт» с группой превращенных стариков. Они договариваются о встрече. Мы видим каскад эпизодов, в который попадают псевдостарики, видим, как постепенно они восстанавливают свой прежний статус в обществе. «Стрелка» с противоположной группой назначена в том же клубе «Времена года».

***

Ночь. Чилаут клуба «Времена года».

Пробуждаются настоящие старики, омолодившиеся до состояния подростков. Вначале их охватывает дикая радость. Северный

объясняет научную подоплеку происходящего. Они прыгают, обнимаются и целуются, радуясь вновь обретенной юности. Обнаруживают в карманах деньги, кредитные карты, мобильные телефоны. А также один пистолет в кармане Петиных штанов обнаруживает ветеран Сергей Сергеевич Яркий.

(Таким образом, у каждой из групп оказывается по пистолету. Это важно.)

Они думают о том, как им проводить время обретенной молодости. Зритель догадывается, что их подмывает заняться любовью, так как они две почти влюбленные друг в друга пары. Но их останавливают условности их поколения. Парочки ведут себя в соответствии с кодами ушедшего времени: галантность, жеманство, откладывание секса «на потом», несмотря на обоюдное желание доставить себе радость, которой они были лишены много лет. Их воркование прерывается появлением головорезов в черных костюмах и очках. Это люди Матрешки, они же «Сувенир», они же «Русская специфика». Вначале врываются бандиты-шестерки, потом в чилаут тяжело вдвигается Матрешка. Нижняя часть его огромна. Голова же, напротив, крошечная, голос писклявый и мрачный. Он размахивает маленькими руками. Бандиты обращаются с нашими героями, как с тинейджерами, не зная о превращении. Они связывают их и перевозят в лабораторию, куда уже перемещено оружие «Хронос». Продажный Ученый требует доставить их в секретную лабораторию живыми, чтобы узнать, как работа часов влияет на организм. Они попадают в лабораторию, где Продажный Ученый и его подручные собираются исследовать, а затем уничтожить их. Но они не знают, что один из детей – Северный – изобретатель «Хроноса», хорошо знаком с лабораторией и действием часов. Мнимые тинейджеры, проявив неожиданное для врагов упорство, хитрость и информированность, бегут из плена и оказываются на свободе, в Москве. В качестве заложника они захватывают Продажного Ученого, который путешествует с ними в виде огромного заклеенного кулька. В этот момент им звонят мнимые старики. Они назначают встречу во «Временах года». Но до встречи еще остаток ночи и целый день.

Далее следует ряд эпизодов, в которых старики пытаются наслаждаться молодостью в идиллическом духе старых советских фильмов (обязательные шаблоны тех времен: мороженое, взгляд на фонтан, поливальная машина, летний дождь, девушка, идущая по лужам босиком; звучат соответствующие песни и музыка). Обладая деньгами, они одеваются «красиво». Мальчики – в широкие костюмы, девочки – в ситцевые платья. В парикмахерской делают прически своего времени. Они пытаются наслаждаться молодостью в тех формах, которые сохранила их память. У фронтовика роман с партийкой, у ученого – с диссиденткой. Соответственно разделена и эстетика их времяпровождения. Фронтовик и партийка пытаются воспроизводить советскую идиллию (в духе позднего сталинизма и раннего хрущевизма).

А ученый и диссидентка проводят время с оппозиционным интеллигентским оттенком (споры до хрипоты, вместо советских песен – Галич и Высоцкий и т.п.). Однако все эпизоды, начинаясь счастливо, заканчиваются «обломом». Как советское, так и антисоветское счастье невозможно в современной Москве. Мороженое невкусное, в театре – что-то непонятное, в романтический момент, когда девушка идет по лужам, иностранцы принимают ее за проститутку и пытаются «склеить». Бывшие старики понимают, что, если они хотят быть счастливыми, их счастье должно найти новую форму – ни в чем не похожую на счастье их молодости. Они обретают счастье в борьбе с силами зла. Для того чтобы успешно бороться со злом, им необходимо объединиться с детьми, оказавшимися в старых телах.

Приближается время встречи в клубе.

Обе группы проникают в клуб с большими сложностями. Мнимых подростков не хотят пускать, потому что из-за них утром были проблемы с бандитами и потому что они странно одеты и странно себя ведут. Мнимых стариков не пускают, потому что они старые. Для того чтобы попасть туда, им приходится проявить свою смекалку и изобретательность.

Несколько слов о клубе «Времена года». В клубе четыре зала – «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Все залы расположены вокруг танцпола, имеющего вид огромного циферблата. Стрелки проходят над головами танцующих. Над танцполом стеклянный купол. В этом пространстве разворачивается много разновидностей действий фильма: танцы, концерты, драки, перестрелки, погони. Соответственно при переходе из одного зала в другой звучат аранжированные произведения Вивальди. Зал «Зима» – белый. В нем с потолка постоянно идет искусственный типа лазерный снег. Зал «Осень» – желто-золотой. В нем имитируется листопад. В зале «Лето» жарко. Девушки танцуют в бикини, на проекциях – море (Ибица). В зале «Весна», самом романтическом из всех, в воздухе витают лепестки цветов. На экранах эпизоды классических фильмов о весне («Весна на Заречной...», «Весна», «Семнадцать мгновений...»). Персонажи постоянно перемещаются по всем этим пространствам.

Наконец происходит встреча двух «превращенных» групп. Первый шок от созерцания друг друга (себя со стороны). Первый разговор между «стариками» и «детьми». Захар Павлович Северный (в облике диджея Пети) рассказывает о проекте «Хронос». Они решают бороться против сил зла вместе. Стоя посреди циферблата, они соединяют руки, клянутся в верности поставленной задаче. Хором произносят девиз: «Старость и молодость – одно. Ничто – это всё. Всё – это ничто». Внезапно они чувствуют бешеную любовь друг к другу. Им хорошо вместе. Только вместе им хорошо. Они чувствуют настоящее счастье и воодушевление. Звучит песня обретенного времени, сэмпл рэпа и советской песни 30-х годов. И то и другое наполнено брызжущим счастьем и энергией. Происходит совместный экстатический

танец стариков и детей. При том, что «дети» одеты по-стариковски, а «старики» – наоборот, модно. Этот танец прерывается вторжением гораздо более мощных сил – бандитов «Сувенира», подтянутых к клубу. Большая сцена драки и перестрелки, в которой старики и дети с примкнувшими к ним клабберами противостоят силам зла. Множество гэгов и трюков в ходе этого эпизода. В бой с героями вступают такие монстры, как Герой Нашего Времени в образе идеального спецназовца американо-российского разлива, Матрешка, Силовик, Елка, Избушка, Кукушка, Продажный Ученый и другие гротескные, комически страшные персонажи. В конце битвы появляется сам Эталон. Он смотрит на наших героев, и у него останавливаются глаза. Все застывает. Эталон элегантной походкой проходит между застывших фигур. Танцпол превращается в музей восковых фигур. Музыка – в один монотонный звук, тягостный и вибрирующий. Эталон смотрит на диджейский пульт. Музыка стихает. Наступает тишина. Начинает звучать другая музыка, музыка Эталона. Он танцует и поет песню о власти точного времени – один меж застывших фигур, наслаждаясь своей властью и победой. Танцуя, он непринужденно снимает с рук стариков и детей волшебные часы, надевая их на свои руки и ноги. В танце он останавливается у различных фигур и иронически их комментирует. Например, остановившись у прекрасной полуобнаженной танцовщицы, он поет о бренности – и она на миг превращается в скелет. Состояние временного триумфа зла. Эталон прикасается к «точке третьего глаза» каждого из наших героев – и они падают без сознания.

Они приходят в себя в тайной лаборатории. Обнаруживают себя заключенными в нижней части огромных песочных часов. Струйка песка сыплется сверху, и они понимают, что их время сочтено. Когда весь песок окажется внизу, они будут погребены под его толщей. Сквозь стекло они видят огромный зал, где пируют силы зла. Сцена вакханалии и пиршества: все вместе – Эталон, Матрешка, Силовик, Елка, Кукушка, Герой Нашего Времени и другие силы Злого времени – пиршествуют и поют, торжествуя победу. Появляется колоссальный персонаж – Времяедка (своего рода Вий этого мира демонов Злого времени), питающаяся часами.

Ей подносят на гигантских тарелках огромные порции разнообразных часов разного калибра и исторических стилей, которые она с хрустом поглощает, обсасывая стрелки, как косточки. Сцена выдержана в стиле комического гротеска (в духе «Монти Пайтон» или «Остина Пауэрса…»).

Песок постепенно затопляет наших героев. Они тонут в песке. Весь пол пиршественного зала покрыт деньгами – монетами и ассигнациями разных стран.

Силы зла поют песню «Время – деньги». В ней слышатся отзвуки известных песен о деньгах «АББА» и «Пинк Флойд». Это не рэп, а рокопопс (по определению Лагутенко) – музыка капитализма. Песня сопровождается своего рода клипом, в котором показаны увеличенные

фрагменты ассигнаций разных стран. Этой песней нас пытаются убедить, что время куплено. Наши герои отчаянно борются с песком.

Вдруг одна из девушек запевает старинную русскую песню:

Высоко, высоко взлетел сокол.
Высоко, высоко взлетел сокол.
Выше того, выше того моя радость.
Выше того!
Глубоко, глубоко нырнул окунь.
Глубоко, глубоко нырнул окунь.
Глубже того, глубже того мое горе… Глубже того!

Происходит дуэль двух песен. Старинная песня звучит сначала слабо и робко. Песнь сил зла сильнее, она перекрывает старую песню. Но тут мы видим, как в различных уголках Москвы подростки и старики слышат и подхватывают старинную русскую песню. Старики встают со своих кроватей, повторяя ее слова. Умирающие старые люди начинают петь, встают из инвалидных кресел, поднимаются с больничных коек. Подростки останавливаются в вихре своих дискотек. Подхватывают песню. Эта песня о России, о той боли и радости, которая тайно звучит в глубине нашей совокупной души. Эта песня о том, что эта страна, эта душа никогда не будет продана и куплена до конца. На дне своего позора эта страна внезапно восстанет и возвратится к жизни, стряхнув с себя страшный сон капитализма. Старики и дети, те, кто несет в себе память о прошлом и зерна будущего, должны объединиться, чтобы пробудить нашу страну от безрадостного, липкого, лживого сна. Постепенно сквозь старинный печальный мотив песни все отчетливее проступает мотив «Вихрей враждебных» или «Вставай, страна огромная». С этой песней старики и подростки выходят из мест своего вынужденного и добровольного пребывания. Затопив собой улицы, они образуют колоссальное шествие. Удивительным образом смешавшись, бедно одетые старики и модная молодежь образуют поток, представляющий собой нечто среднее между рэйв-парадом и политической демонстрацией пенсионеров. На их пути разрушаются банки, рестораны, полицейские кордоны и прочие атрибуты капиталистической системы. Движимые силой Песни, все идут к тайной лаборатории.

Действие снова переносится внутрь лаборатории. Силы зла парализованы и напуганы растущей силой Песни. Они начинают метаться по залу, подгоняя действия «Хроноса», который производит огромное количество черных, превращающих в стариков, часов. Но уже поздно. В окна они видят огромные массы детей и стариков, которые со всех сторон приближаются к лаборатории. Песня проникает во все щели и окна. Силы зла начинают спешно дезертировать. Кукушка впрыгивает в Избушку, и они превращаются в скромные ходики, висящие на стене. Герой Нашего Времени превращается в униформу, висящую на плечиках. Силовик сбрасывает свои руки, как ящерица – хвост,

превратившись в скромного человека, читающего в кресле газету. Руки одиноко и бессмысленно поднимают в углу гири. Бандит Матрешка превращается в обычную поцарапанную матрешку, стоящую на телевизоре. Елка от испуга превращается в пальму в кадке.

Эталон остается один. От злобы он белеет, и лицо его превращается в мраморное лицо Аполлона. А стрелки в его глазах-часах начинают вертеться с бешеной скоростью. Он хватает «Хронос» и начинает метать в толпу, окружившую дом, черные часы. Если надеть эти часы, то превращаешься в старика. Но никто не надевает эти часы. Они хрустят под ногами революционной толпы (кадры в стиле Эйзенштейна). Раздавленные часы превращаются в черные ручейки, напоминающие нефть, со стрелками и римскими цифрами, струящимися в них. На стенах тайной лаборатории проступает множество светящихся циферблатов. Они, как прожекторы, испускают лучи, скрещивающиеся в центре лаборатории. В скрещении этих лучей возникает прекрасная инопланетянка (Агузарова), но не в образе девочки или старушки, а в образе прекрасной инопланетянки. Ее синие глаза встречаются с глазами-циферблатами Эталона. Она перебрасывает его в нижний сектор песочных часов, а наши герои, напротив, оказываются на свободе, лежащими на полу в море денег в бессознательном состоянии. Вокруг их тел деньги скукоживаются и превращаются последовательно сначала в палую листву, в снег, в лепестки цветов. Звучат аранжированные фрагменты из «Времен года» Вивальди. Параллельно мы видим, как песок засыпает Эталона, который окончательно превратился в мраморного Аполлона, стрелки в его глазах замирают. Первым из наших героев приходит в себя Ученый. И мы видим таймер, показывающий, что до хроновзрыва, который превратит всех в стариков, осталось меньше минуты. В последний момент он нажимает кнопку на «Хроносе», и цифры на таймере начинают с бешеной скоростью бежать в обратном направлении. Мы видим, что арабские цифры превратились в неизвестные знаки. В этот момент от «Хроноса» центробежными кругами начинает распространяться розовый свет. Инопланетянка поет песню о свободном времени.

Время не подчиняется никакой власти, непознаваемо, неведомо, таинственно, непостижимо. Время – это неизвестное. Время скрывает в себе множество сюрпризов и тайн. Параллельно звучанию этой возвышенной песни показано, как старикам возвращается молодость. Молодые остаются молодыми. Безбрежная толпа превращается в море коллажных, вписанных друг в друга фигур. Бывшие старики и старухи превращаются в юношей и девушек в одежде 30–50-х, с лицами, осиянными счастьем фильмов тех лет. Некоторые превращаются в детей. Современная молодежь сохраняет свой бешено-радостный панковско-рэперский образ. Превращение города (Москвы) в волнах нежного розового света, кругами расходящегося от «Хроноса». Мы видим улицы, забитые автомобилями (московские пробки), – вдруг все автомобили исчезают, превращаются в самокаты, велосипеды и ролики, а также

в птиц, собак и кошек. Мы видим стариков на фоне новых сверкающих буржуйских зданий: трансформация – старики становятся молодыми, а вместо новых зданий, наоборот, возникают старинные дома, особняки и зеленые сады. Мы видим, как везде исчезает реклама – на наших глазах испаряются билборды, вывески и т.п. Москва превращается в прекрасный город, утопающий в цветущих садах, где все люди молоды, а дома, наоборот, старинные, где нет машин и рекламы, где воздух чист и поют птицы. Наши герои тоже превращаются: мальчики и девочки возвращаются в свои молодые тела, а старики возвращаются в Свои Молодые Тела.

Они радостно обнимаются и приветствуют друг друга. Молодые парни учат бывших стариков рэперским приветствиям и т.п. Звучит массовая, радостная песня о Празднике. Время было. Время есть. Но времени больше не будет. Будет Праздник. Танец всех персонажей в духе Полное Счастье и Ликование.

В последнем кадре мы видим циферблаты. Из них на зрителя вылетают пули. Звучит тихая и задумчивая песня о соколе и окуне («Выше того, выше того моя радость...»).

Титры. ◆

SUMMARY

New/old cinema
PULP FICTION in 25 years
IK Round table talk.

Elena Smolina
Effect of a bystander
Tarantino and his Los-Angeles.

Anna Filippova
Andrenalism. Melancholy
ONCE UPON A TIME... IN HOLLYWOOD
and Tarantinian soundtrack.

Nina Tsyrkun
Vestigial radiation
Hollywood in 1969.

Dmitry Zakharov
Italiano vero
Birth of spagetti-western.

Alexei Polyarinov
Charlie Manson and the Deathly Hallows
Manson's case in socio-political context
of American life.

Alexei Tsvetkov
Mirror in the end of the journey
Mark Frechette, protagonist of ZABRISKIE POINT.

Tatyana Alyoshicheva
Beautiful and doomed
Double portrait:
Brad Pitt and Leonardo DiCaprio.

Anastasia Senchenko
Inhabitant and invader
Tarantino the actor.

Anton Dolin
Butterfly stalker
9½ fragments of broken chronology.

Vadim Rutkovsky
Long farewells, more tears
Review of Jim Jarmusch's
THE DEAD DON'T DIE (USA – Sweden).

Andrei Plakhov
All about Pedro
Review of Pedro Almodovar's
DOLOR Y GLORIA (Spain).

Lev Karakhan
Responsible escapist
Review of Terence Malick's
A HIDDEN LIFE (Germany – USA).

Elena Smolina
Entitlement of the hungry
Review of Bong Joon-ho's GISAENGCHUNG
(South Korea).

Vladimir Zakharov
Invisible knife
Portrayal of Bong Joon-ho.

Nikita Kartsev
Notch
Review of Dardenne's LE JEUNE AHMED
(Belgium – France).

Larisa Malyukova
Your call is very...
Review of Ken Loach's SORRY WE MISSED YOU
(Gr. Britain – Belgium – France).

Anton Dolin
Horizon
Review of Mati Diop's ATLANTIQUE
(France – Senegal – Belgium).

Maria Kuvshinova
Eurydice's gaze
Review of Céline Sciamma's
PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU (France).

Elena Stishova
Simple and tender look
Review of Larisa Sadilova's
ONCE IN TRUBCHEVSK (Russia).

Yulia Gulyan
To be in time for wake
Review of Kirill Mikhanovsky's
GIVE ME LIBERTY (USA).

Veronika Khlebnikova
Will to body
Review of Abdelatif Kechiche's
MEKTOUB, MY LOVE: INTERMEZZO (France).

Andrei Vasilenko
Dark despair
Review of Albert Serra's LIBERTÉ (Spain).

Egor Moskvitin
Only Vogue will forgive
Review of Nicolas Winding Refn's series
TOO OLD TO DIE YOUNG (USA).

Alexei Filippov
As through voodoo outsight
Review of Bertrand Bonello's
ZOMBIE CHILD (France).

Egor Belikov
Jeanne de Pranc
Review of Gaspar Noé's LUX AETERNA (France).

Nikita Kartsev
Void
Review of Kantemir Balagov's
BEANPOLE (Russia).

Zinaida Pronchenko
Not in one's boat
Review of Quentin Dupieux' LE DAIM (France).

Denis Kataev
Tell me about Australia
Review of Xavier Dolan's
MATTIAS ET MAXIME (Canada).

Zara Abdullayeva
Absonants
Review of Corneliu Porumboiu's LA GOMERA
(Romania – France – Germany – Sweden).

Zinaida Pronchenko
Protagonist
Portrayal of Alain Delon.

Anton Dolin – Pavel Pepperstein
Melted throne
Dialogue on GAME OF THE THRONES.

Yulia Shagelman
Inventing a wheel
Genesis of GAME OF THE THRONES.

Sergei Tsyrkun
Kingdom of fair mirrors
Genre of alternative history and
GAME OF THE THRONES.

Tamara Eidelman
With dragons and without
History in GAME OF THE THRONES.

Maria Shteinman
Ladder of chaos
Archetypes in GAME OF THE THRONES.

Stanislav Minin
Ad majorem fire god gloriam.
Religions in GAME OF THE THRONES.

Anna Zakrevskaya
**Spring, Summer, Autumn, Winter is coming…
and Spring**
Elements and seasons in
GAME OF THE THRONES.

Violetta Vlasova
Fantagonisms
Fanservice of GAME OF THE THRONES.

Evgeny Maizel
Who is the power here
Capitalism and GAME OF THE THRONES.

Pavel Pepperstein
Tale of the time lost
Synopsis.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2019 7/8

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич

редакторы сайта kinoart.ru Егор Беликов, Алексей Филиппов
редактор соцсетей Ольга Касьянова

спецпроекты Анна Закревская, Екатерина Титаренко, Ольга Золикова

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 16.07.2019. Подп. к печати 28.07.2019
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 24,7

Тираж 3000 экз.

Заказ 24876
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2019

16+

ISSN 0130-6405